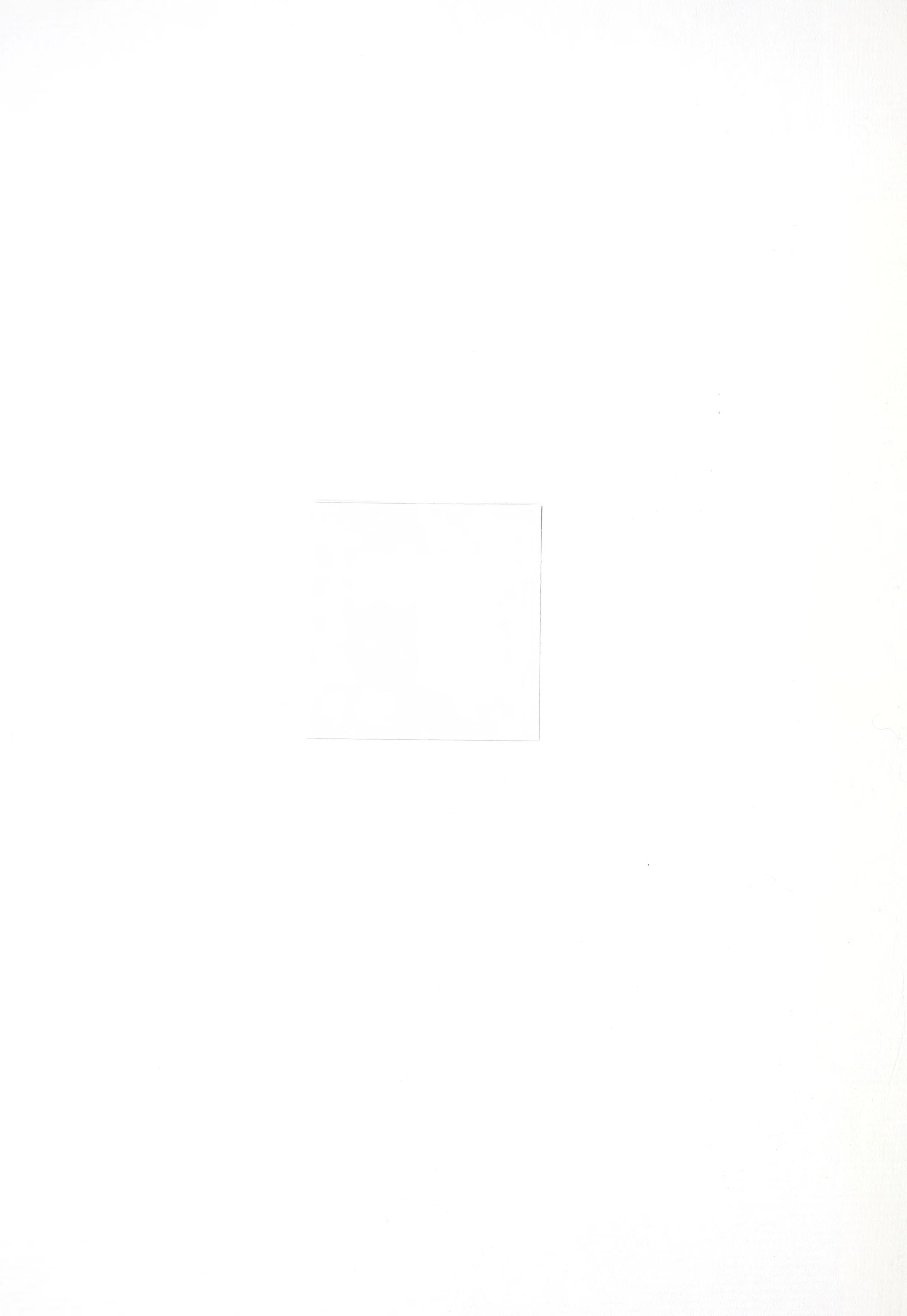






JAHRBUCH

DER

KÖNIGLICH PREUSSISCHEN

KUNSTSAMMLUNGEN



ZWANZIGSTER BAND



BERLIN 1899
G. GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG

Herausgeber: W. BODE, F. LIPPMANN, V. v. LOGA, H. v. TSCHUDI

Redakteur: V. v. LOGA

INHALT

Amtliche Berichte aus den Königlichen Kunstsammlungen:

STUDIEN UND FORSCHUNGEN

Zwanzigster Jahrgang | No. 1. | 1. Januar 1899

AMTLICHE BERICHTE
AUS DEN
KÖNIGLICHEN
KUNSTSAMMLUNGEN

DAS JAHRBUCH DER KÖNIGLICH PREUSSISCHEN KUNSTSAMMLUNGEN ERSCHEINT VIERTELJÄHRLICH
ZUM PREISE VON 30 MARK FÜR DEN JAHRGANG

I. KÖNIGLICHE MUSEEN

1. Juli — 30. September 1898

A. SAMMLUNG DER SKULPTUREN UND GIPSABGÜSSE

ANTIKE SKULPTUREN

Die Sammlung der Original-Skulpturen wurde durch das wohlerhaltene Grabrelief der Μαλθάκη Λάκωνος vermehrt. Die Verstorbene reicht ihrem gegenübersitzenden Manne die Hand; im Hintergrunde bemerkt man eine Dienerin. Die Arbeit des Reliefs, welches dem vierten Jahrhundert angehört, ist nicht fein, aber sicher und geschickt.

Eine im Kunsthandel erworbene Ziegelplatte aus S. Maria di Capua enthält eine lange Inschrift in campanisch-etruskischer Schrift. Am oberen Rande zerstört, sind noch 57 Zeilen, bustrophedon geschrieben, in lesbarem Zustande. Der Dialekt der Inschrift ist völlig unbekannt.

Von der ägyptischen Abteilung wurden eine Erosstatuette aus dem Faijum und eine Aphrodite mit Eros überwiesen.

Für die Sammlung der Gipsabgüsse wurde der Athlet in Florenz Uff. Nr. 59 erworben.

KEKULE VON STRADONITZ

B. ANTIQUARIUM

Für die Vasensammlung sind im Kunsthandel erworben worden:

- ein Aryballos mit der Darstellung des Kentaurenkampfes; der Pferdeteil des einen der beiden Kentauren ist weifs gemalt,
- ein kleines Gefäfs in Form einer Hummerscheere, darauf eine schwebende Nike und ein Fisch in rotfiguriger Technik,
- ein kleiner, streng rotfiguriger Psykter mit der Darstellung eines Eros auf der einen, eines reifenspielenden Knaben auf der anderen Seite,
- eine kleine weifsgrundige Schale, Mädchen ein Grabmal schmückend,
- ein sogenanntes Statuettengefäfs in Form eines kleinen Tempels, in dem eine Göttin sitzt,
- ein kleiner, besonders feiner protokorinthischer Aryballos.

Ferner gingen für die Vasensammlung als Geschenk zu:

- acht monochrome Gefäfse aus Karien, eine Gattung, die bisher noch nicht im Antiquarium vertreten war.

Die Sammlung der Terrakotten erfuhr eine erwünschte Vermehrung durch eine Anzahl von Figuren und Protomen aus Lokris, welche als Geschenk überwiesen wurden, im Kunsthandel wurde eine stehende Nike aus Eretria mit reichen Farbspuren, ein kleiner Schild, und eine Äffin, die ihrem Jungen die Brust giebt, erworben, die beiden letzteren aus Athen.

Unter den neuerworbenen Bronzen und Miscellaneen ist eine Bleitafel mit der eingeritzten Inschrift des 80. Psalms, ein Geschenk

des Herrn Dr. Freiherrn Hiller von Gärtringen, besonders bemerkenswert (vergl. Sitzungsberichte der Akademie der Wissenschaften 1898 S. 582 fg.). Ein tanzender Satyr hellenistischer Kunst und der Oberteil einer Athenastatuette gelangten aus Ägypten in die Sammlung.

Die Herstellungsarbeiten am Hildesheimer Silberschatz haben mit kleinen Unterbrechungen ihren Fortgang genommen. Das grofse Wassergefäfs, das schwerste Stück des Schatzes, ist ergänzt. Das Gestell des zusammenlegbaren Tisches, von dem nur unzusammenhängende Fragmente vorhanden zu sein schienen, hat sich vollkommen herstellen lassen. Damit ist der Hildesheimer Silberschatz um ein Stück ersten Ranges bereichert worden.

KEKULE VON STRADONITZ

C. MÜNZKABINET

Das Münzkabinet hat 542 Stück erworben, darunter 1 goldene, 82 silberne, 451 kupferne Münzen und 8 Medaillen. Von den Ankäufen ist nur der in der St. Johanniskirche zu Flensburg gehobene Fund dänisch-schleswigscher Kupfermünzen aus dem XIV Jahrhundert namhaft zu machen, von denen eine Auswahl von 431 Stück, etwa der zwanzigste Teil des Ganzen, uns überlassen worden. Die Medaillen sind sämtlich als Geschenke überwiesen, und zwar von Seiner Majestät dem König von Siam, der Intendantur des Gardekorps, dem Kaiserlichen Gesandten in Bern Herrn von Rotenhan und dem Herrn Bildhauer Kowarzik in Frankfurt a. M. Münzen haben aufserdem geschenkt die Herren Dr. Pernice, Dr. Sarre und A. Weyl.

MENADIER

D. KUPFERSTICHKABINET

Von den Erwerbungen des verflossenen Quartals sind die folgenden hervorzuheben:

A. KUPFERSTICHE

ALBRECHT DÜRER. Das Liebesanerbieten. B. 93. Früher Abdruck vor kleinen Veränderungen im Hintergrund.

ANTONIUS VAN DYCK. Pieter Breughel. W. 2. I. Zustand.

MARCANTONIO RAIMONDI. Die Madonna unter dem Palmbaum. B. 62. — Die fünf Heiligen. B. 113. — Venus, Amor und Pallas. B. 310. — Der Jüngling mit der Doppelflöte. B. 358. — Das Räuchergefäfs. B. 489.

P. F. COURTOIS. La Promenade des Remparts de Paris, nach A. de St. Aubin. — Tableau des Portraits à la Mode, nach demselben.

B. HOLZSCHNITT

ALBRECHT DÜRER. Tabernakel mit 13 Darstellungen aus dem Leben der heiligen Maria. B. App. 9, Pass. 237.

C. BÜCHER MIT HOLZSCHNITTEN

Rudimentum Novitiorum. Lübeck, Lucas Brandis, 1475. Fol. Hain 4996.

Opus Merlini Coccaii Poetae Mantuani (Theophilo Folengo). Tusculani 1521. 8°.

D. ZEICHNUNGEN

JACOB DE GHEYN. Der Evangelist Matthäus. Feder. 186 mm hoch, 223 mm breit. — Zwei alttestamentarische Figuren. Feder. 236:155. — Ein Kaufmann an einem Tisch schreibend. Feder. Getuscht. 177 : 169. — Ein Totenschädel. Feder. 143 : 182.

Werke neuerer Kunst

RADIERUNGEN

MAX KLINGER. »Vom Tode«, II. Überwiesen vom hohen Ministerium der geistl. u. s. w. Angelegenheiten.

D. Y. CAMERON. Venezianisches Kloster. — Magazine an der Themse. — Haarlem. — Holländisches Dorf. — Das Haus zu den Delphinen. — Lastschiffe auf der Themse. — »White horse« bei Edinburgh.

An Geschenken gingen dem Kupferstichkabinet zu:

Von Herrn Dr. Toeche-Mittler (Hofbuchhandlung E. S. Mittler & Sohn) in Berlin: Umschlag zu dem Werke: »Atlas zur Expedition der Franzosen und Engländer gegen die Citadelle von Antwerpen im Jahre 1832«. Berlin, E. S. Mittler, 1833. Darauf eine Litho-

graphie von ADOLF MENZEL, Ansicht des grofsen Pulverturmes von Antwerpen.

Von Herrn Geh. Sanitätsrat Dr. W. Rintel in Berlin: fünf gestochene Bildnisse für die Portraitsammlung.

LIPPMANN

E. ÄGYPTISCHE ABTEILUNG

Dank dem Vermächtnis des Dr. O. H. Deibel, über das seiner Zeit berichtet ist, konnten unserer Sammlung wieder mehrere Skulpturen zugeführt werden, von denen einige künstlerisch und wissenschaftlich von ungewöhnlichem Interesse sind:

Reliefs aus einem Tempel, den König Ra-en-user (etwa 2600 v. Chr.) errichtete, und dessen Bilder vermutlich das Fest bei dem Jubiläum des Königs darstellen. Auf dem einen ist der Herrscher in der bei dem Jubiläum üblichen Tracht dargestellt; vor ihm Leute, die heilige Gegenstände tragen. Auf dem anderen werden die Prinzen in verdeckten Sänften herbeigetragen. — Tempelreliefs so alter Zeit waren bisher nicht bekannt.

Relief aus einem Grabe zu Tell-Amarna, der Residenz des ketzerischen Königs Amenophis IV (um 1400 v. Chr.), in dem eigentümlichen neuen Stil, den dieser Herrscher an Stelle des herkömmlichen zu setzen suchte. In einem Gemach sitzen König und Königin sich gegenüber und spielen mit ihren drei Töchterchen. Der König hält das älteste Prinzesschen auf dem Arm und küsst es; auf dem Schofse der Königin sitzt das zweite und spricht mit der Mutter; das kleinste steht auf ihrem Arm und spielt mit ihrer Krone. Darüber schwebt der neue Gott des Königs. Ein vortreffliches Beispiel des neuen Stils, in der Darstellung des Königspaares, die fast an Karikatur grenzt, in der lebhaften Bewegung und besonders auch in dem Sujet selbst, das den Herrscher in seinem Privatleben darstellt und nicht, wie sonst üblich, als Halbgott. — In den europäischen Museen war dieser Stil bisher kaum durch ein genügendes Beispiel vertreten.

Köpfchen einer der eben genannten Prinzessinnen, von einer Statue derselben, ebenfalls in dem neuen Stil, aber ohne Übertreibung und fein empfunden. Die Bemalung ist erhalten.

Grabstein eines nordsyrischen Söldners desselben Königs, der nach der Sitte seiner Heimat mittels eines langen Rohres aus seinem Bierkrug trinkt. Vor ihm seine Frau in leichter, lebendiger Haltung und ein bedienender Knabe.

Alabasterne Pyramide, wie man sie Toten beigab; aus derselben Zeit. Unten beten der Tote und die Seinen zum neuen Sonnengotte, der vermutlich über ihnen auf der Spitze dargestellt war; doch ist diese Spitze nach dem Sturz der Ketzer abgearbeitet und durch eine andere ersetzt worden.

Musterstücke für die Steinmetzen zu Tempelreliefs, etwa aus der ersten griechischen Zeit Ägyptens: Lebensgrofser Kopf eines Königs; kleinerer Kopf desgleichen; Köpfchen einer Göttin oder Königin und zwei schreitende Füsse.

Durch gütige Vermittelung des Herrn Konsul Pelizäus erwarben wir ferner:

Unterteil einer Granitstatue des Jech-o, der auf einem eigentümlichen Sessel sitzend dargestellt ist. Nach Stil und Inschrift gewiss noch in den Anfang des vierten Jahrtausends v. Chr. gehörig.

Zwei Alabastergefäfse mit dem Namen des Königs Pepi II (um 2500 v. Chr.).

Statuette eines bärtigen sitzenden Mannes, mit wohlerhaltenen Farben. Aus dem mittleren Reich.

Herr Professor Schweinfurth vermehrte wieder unsere Sammlung altägyptischer Pflanzen durch ein Geschenk, das uns u. a. auch Kränze mit künstlichen Blumen aus römischer Zeit brachte. Auch bei der Neuordnung und Katalogisierung dieses Teils der Sammlungen gewährte derselbe Gelehrte uns freundlichst seine Hülfe.

Herr Konsul Richarz schenkte uns ein hellenistisches Terracottaköpfchen aus Babylon.

Der Sammlung der Thontafeln von Tell-Amarna kam ein Übereinkommen mit dem Museum von Kairo zu gute, bei dem wir kleine Bruchstücke, die unsere Tafeln ergänzten, gegen andere, die zu den in Kairo bewahrten Tafeln gehörten, austauschten.

ERMAN

F. MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE

I. ETHNOLOGISCHE ABTEILUNG

INDIEN

Geschenke. Frl. Döring: ein Federkragen von Amboina. Herr August Sternberg: indische Gemälde, südindische Volkstypen darstellend. Herr Meifsner: Modelle der Bestattungsarten der Karo Batak. Herr Schmidt in Charlottenburg: einige Briefe u. s. w. der Batak.

Ankauf. Eine gröfsere Sammlung von Objekten: Kultusfiguren, Waffen u. s. w., von Bali, Lombok, Atjeh.

OSTASIEN

Geschenke. Herr Professor Dr. Hirth in München: eine Serie von Abklatschen der berühmten Steinskulpturen in den Grabkammern am Wu-tschï-schan in der Provinz Schan-tung, China. Diese aus dem 2. Jahrhundert n. Chr. stammenden Flachreliefs wurden im Jahre 1893 von Professor Chavannes in Paris publiziert und ausführlich erklärt. Frl. Berger, hier: chinesische Visitenkarten, Fächer und Ring.

OSTAFRIKA

Geschenke. Herr Superior der Weifsen Väter van der Burgh: eine Sammlung von 348 Nummern von geradezu grundlegender Bedeutung für die Kenntnis dieses Teiles unseres ostafrikanischen Schutzgebietes, angelegt von dem verstorbenen P. van den Biesen. Herr Hauptmann und Compagnieführer Ramsay: eine Sammlung von gegen 200 Nummern aus Urua, Urundi und Uhehe, hervorragend durch eine grofse Anzahl kostbarer alter Schnitzwerke. Herr Dr. Max Schoeller: eine Sammlung von 242 Nummern, darunter viele bisher völlig neue und unbekannte Stücke, besonders von den Sotiko-Massai und aus Kawirondo. Herr Hauptzollamts-Vorsteher Ewerbeck: eine Sammlung von den Wayao und Makua.

SÜDAFRIKA

Geschenk. Die South West Africa Company Ld., durch gütige Vermittelung von Herrn Premier-Lieutenant Dr. Georg Hartmann, eine von den Missionaren Rautanen in Olukonda und Wulfhorst in Ompanda angelegte hochbedeutsame Sammlung von 309 Nummern, meist von den Kung-Buschmännern, Kaoko-Hottentotten, Ondonga, Owambo, Ongandjera und Ovaherero.

WESTAFRIKA

Geschenke. Herr Robert Visser: zwei wertvolle Sammlungen aus Loango und vom französischen Kongo, zusammen 60 Nummern in systematischer Ergänzung früherer reicher Zuwendungen. Herr Dr. Gruner: Sammlung aus Togo, Ergänzung der im letzten Vierteljahresbericht erwähnten grofsen Schenkung. Herr Rosenhagen: Rindenzeug aus Togo, in dieser Gegend Afrikas, ähnlich wie in Indien, bereits obsolet geworden und nur mehr von Fetischpriestern getragen. Herr Wassy Langheld: ein sehr eigenartiges Schmuckstück mit eisernen Perlen, vom mittleren Kongo.

OCEANIEN

Geschenke. Herr Legationsrat Dr. Irmer: einen Teil einer grofsen aus ca. 150 auserlesen guten Stücken bestehenden Sammlung von den Inseln der Marshall-Gruppe; der andere Teil dieser Sammlung wurde durch Tausch erworben. Herr Legationsrat E. Schmidt-Dargitz: geschnitzte Holzschale von den Admiralty-Inseln und ein verzierter Stab von Samoa. Der Direktor der Jaluit-Gesellschaft, Herr H. Gröfser: ein durch besondere Gröfse ausgezeichnetes Stück des mühlsteinförmigen Arragonit-Geldes von Yap. Herr Dr. Wendland: eine grofse geschnitzte und bunt bemalte Maske und ein Schild von den French-Inseln.

Ankäufe. Eine Sammlung von 13 Nummern ausgezeichnet schöner Schnitzwerke aus Neu-Guinea, beschafft durch die gütige Vermittelung der Herren Korvetten-Kapitän Mertens und Zahlmeister Braun von S. M. S. »Möwe«. Zwei grofse und reichgeschnitzte Palaver-Trommeln von Neu-Guinea, von seltener Schönheit. Eine nahezu drei Meter hohe Maske von den Baining-Leuten in Neu-Britannien. Vier grofse Schnitzwerke aus Neu-Irland. Zehn teilweise gravierte, teilweise bemalte Schädel aus Britisch Neu-Guinea. Über hundert Photographien, meist aus Neu-Guinea und dem Bismarck-Archipel, beschafft mit gütiger Beihilfe der Herren Bopp, Schmidt und Wendland.

AMERIKA

Geschenke. Seine Excellenz der Herzog von Loubat: Faksimile des Codex Borgianus, der aus dem Nachlass des Kardinals Borgia stammenden altmexikanischen Bilderhandschrift der Congregatio de propaganda fide in Rom. Dr. Herrmann Meyer in Leipzig: eine gröfsere Sammlung von Waffen, Schmuckgegenständen, Geräten, Tanzmasken der Indianer des Xingú-Quellgebietes, aus den Ergebnissen der von ihm im Jahre 1896 ausgeführten Reise.

Ankäufe. Zwei Tanzkostüme der Jivaro-Indianer. Ein von den Mundrucú präparierter Kopf eines Yuruna-Indianers. Eine Sammlung von Photographien der von Teobert Maler in Yucatan neu aufgedeckten Ruinenstätten.

ANTHROPOLOGISCHE SAMMLUNG

Geschenke. Herr R. Parkinson: sechzig wohlerhaltene Schädel aus Neu-Britannien. Herr Dr. Rigler: vier Schädel aus Togo. Herr Dr. B. Friedländer: drei Schädel aus Tonga.

I. V.:
GRÜNWEDEL

II. VORGESCHICHTLICHE ALTERTÜMER

PROVINZ BRANDENBURG

Geschenke. Herr Ingenieur Giebeler in Grofs-Lichterfelde: Thonklapper von Münchehofe, Kr. Niederbarnim. Die Königliche Klosterkammer in Hannover: ein Feuersteinbeil, Bronzen und Thongefäfse von Pinnow, Kr. Angermünde. Herr Landwirt Wilhelm Gehricke in Pinnow: Säge und Messer aus Feuerstein ebendaher. Herr Brauereibesitzer Paul Wendeler in Soldin, dem die Abteilung bereits viele Zuwendungen zu verdanken hat: zwei verzierte Thonschalen von Soldin. Herr H. von Schierstädt in Frankfurt a. O., ebenfalls ein bewährter Gönner der Abteilung: Feuersteinmesser von Trebichow, Kr. Krossen. Herr Pfarrer Hildebrandt und Herr Dr. Kampffmeyer in Leuthen, Kr. Kottbus: zwei Bronzefibeln, ein Thongefäfs und Skeletteile aus einem spätrömischen Grabe bei Leuthen. Herr Pfarrer Hildebrandt in Leuthen: ein Thongefäfs vom Gräberfelde und eine Anzahl verschlackter Thonscherben von einer vorgeschichtlichen Töpferwerkstätte bei Leuthen. Herr Gutsbesitzer Kampffmeyer in Leuthen: Funde von dem slawischen Burgwall daselbst. Herr Obstplantagenbesitzer Lack in Dyrotz: zwei Urnen von Dyrotz, Kr. Osthavelland. Herr Pfarrer Asselmann in Schlepzig: Steinbeil und Feuersteingerät von Lübben. Herr Geh. Reg.-Rat Dr. Schwartz in Berlin: Bruchstück einer Feuersteinaxt von Dt.-Wilmersdorf, Kr. Teltow.

Ankauf. Steinhammer von Raduhn a. O., Kr. Königsberg i. N.

Ausgrabungen im Auftrage der General-Verwaltung. Urnen und Beigaben aus hallstattzeitlichen Gräbern bei Leuthen, Kr. Kottbus. Neolithische Funde von Hoppenrade, Kr. Osthavelland.

PROVINZ POMMERN

Geschenke. Herr Rittergutsbesitzer Butzke auf Klein-Lüblow: Urne und Scherben von Klein-Lüblow, Kr. Lauenburg. Herr Oberamtmann Nöldeke in Menzlin: eine Kollektion von Funden verschiedenen Alters von Menzlin, Kr. Greifswald.

Ankäufe. Römische Bronze-Kasserolle von Suckrow, Kr. Pyritz. Steingeräte und Thonscherben von Rödershorst, Kr. Uckermünde.

PROVINZ POSEN

Geschenke. Herr Lehrer Nowack in Rosko: eiserne La Tène-Schmucksachen und verschiedene andere Fundstücke von Rosko, Kr. Filehne. Herr Oberamtmann Hoberg auf Domäne Strumin: mehrere Urnen der La Tène-Zeit von Gwiazdowo, Kr. Schroda.

Ausgrabung im Auftrage der General-Verwaltung. Urnen und Beigaben von dem Gräberfelde bei Gwiazdowo.

PROVINZ SCHLESIEN

Ankäufe. Urnen und Beigaben von dem Brandgräberfelde von Grofs-Kreidel, Kr. Wohlau.

PROVINZ SACHSEN

Geschenke. Herr Freiherr von Werthern in Grofsneuhausen, Sachsen-Weimar: einen schön gearbeiteten Feuersteindolch nordischer Herkunft von Grofs-Monra, Kr. Eckartsberga, und eine ebensolche Lanzenspitze von Garnbach, Kr. Eckartsberga. Die

Königliche Eisenbahn-Direktion in Kassel: einen spätneolithischen Grabfund von Nordhausen. Herr Dr. Koch in Wehlitz: Thonscherben und bearbeitete Tierknochen von Schkeuditz, Kr. Merseburg. Herr G. Conrau in Minden: einen Steinhammer von Priemern, Kr. Osterburg, und zwei Steingeräte von Wilsdorf, Kr. Querfurt. Herr Pastor Zschiesche in Halberstadt: Bruchstück eines Steinbeiles aus Wiedaer Schiefer von den Spiegelsbergen bei Halberstadt. Herr Chemiker Brandt in Wegeleben: Bruchstück eines Steinhammers von Wegeleben, Kr. Oschersleben. Herr Landfeuersocietäts-Sekretär Maafs I in Altenhausen: Steinhacke von Emden, Kr. Neuhaldensleben.

Ankauf. Goldene und bronzene Beigaben aus einem Skeletgrabe von Rehberg, Kr. Jerichow II.

PROVINZ HANNOVER

Überweisung durch das Ministerium der geistlichen, Unterrichts- und Medizinal-Angelegenheiten und durch das Ministerium für Landwirtschaft, Domänen und Forsten: Feuersteingeräte und ornamentierte Gefäfsscherben aus einem steinzeitlichen Grabe von Flögeln, Kr. Lehe.

THÜRINGEN

Geschenk. Die Königliche Eisenbahn-Direktion in Erfurt: grofse Schale aus Terra sigillata, Reste eines Bronzekessels, zwei eiserne Äxte und Thongefäfsscherben aus einem Gräberfelde der späten römischen Kaiserzeit bei Grofsneuhausen, Sachsen-Weimar.

WÜRTTEMBERG

Geschenk. Herr Sanitätsrat Dr. Bartels in Berlin: Tierknochen und Holzreste aus einem Pfahlbau bei Schussenried, Donaukreis.

LÜBECK

Geschenk. Derselbe. Thonscherben vom Burgwall Alt-Lübeck.

AFRIKA

Geschenk. Herr Prof. Dr. Schweinfurth: Feuersteingeräte, Klopfstein u. s. w. aus Ägypten.

VOSS

G. KUNSTGEWERBE-MUSEUM

I. SAMMLUNG

Neuerwerbungen

Porzellanfiguren von Nymphenburg und Frankenthal aus der Sammlung Hirth in München.

Moderne Fayencen aus der Sonderausstellung LXXIII, Arbeiten in Lüsterglasur aus Deutschland, Frankreich, Dänemark.

Geschenke

Frau Professor Timm. Majolika-Malereien von Professor WASSILI TIMM.

Herr Freiherr von Ende. Zeichnung eines Galawagens.

Herr Holberg in Hamburg. Porzellanfigur Meifsen. Brokatkleid von 1770 und ein gleiches von 1820, ferner eine Damastweste und eine schwarzseidene Weste.

Herr Dr. Seyboth in Strafsburg i. E. Galvanische Nachbildungen von Plaketten.

Vermächtnis

Herr Professor Dr. A. Leo. Eine gröfsere Anzahl kunstgewerblicher Gegenstände, insbesondere Töpferware, ferner Teile einer Zimmervertäfelung, Schränke, eine Standuhr, Bronzen und Gläser.

Arbeiten neuerer Industrie

Herr Richard Schulz. 2 Kandelaber in Schmiedeeisen.

Herren Villeroy & Boch. Glasmosaikbild in Holzrahmen. 2 Thonmosaikbilder in Eisenrahmen.

Herr Günther Wagner in Hannover. Plakate zu einem Ausschreiben für Pelikanfarben.

Herr S. J. Arnheim. Eiserne Kassette als Ehrengeschenk.

LXXIV. Sonderausstellung
vom 19. September bis auf weiteres

Entwürfe zu Glasfenstern von Herrn Maler CHRISTIANSEN in Paris und nach diesen ausgeführte Kunstverglasungen von Gebr. Liebert in Dresden und A. Schell in Offenburg in Baden.

LESSING

II. BIBLIOTHEK

Erworben wurden für die Bibliothek und Ornamentstich-Sammlung 106 Werke und 683 Einzelblätter.

Als Geschenke sind zu verzeichnen:

Herr Henry Wallis, London: Giuseppe Baccini, Le ville Medicee di Cafaggiolo e di Trebbio in Mugello. Firenze, 1897.

Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde, Hamburg: Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde. Jahrgang 3 und 4. Hamburg, 1897. 1898. Katalog der 3. und 4. Jahresausstellung der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde. Hamburg, 1897. 1898.

Herr Dr. Franz Bock, Aachen: Drei in Eichenholz geschnitzte Saaleinrichtungen eines Eupener Patrizierhauses aus der Mitte des XVIII Jahrhunderts. Aachen, 1898.

Herr Rudolf Stübling, Berlin: Die Beiz- und Färbekunst in ihrer Anwendung auf Holz, Bein, Horn u. s. w. Berlin, 1898.

Provinzial-Kommission für das Westpreufsische Provinzial-Museum, Danzig: Die Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Westpreufsen. Heft 11. Danzig, 1898.

Einzelblätter, besonders Bücherzeichen, Plakate und andere graphische Arbeiten, schenkten u. a. die Herren Konrad Burger (Leipzig), Emil Doepler d. J. (Berlin), Arthur Gwinner (Berlin), Wilhelm Hoffmann (Dresden), F. A. Leo † (Berlin), E. Mecklenburg (Berlin), Wolfgang Mecklenburg (Berlin), Emil Orlik (Prag), R. Riemerschmid (München), Joseph Sattler (Berlin), Emil Schneider (Strafsburg), Richard Stettiner (Berlin), H. Vogeler (Worpswede), Berliner Lokal-Anzeiger (Berlin).

JESSEN

II. NATIONAL-GALERIE

1. JULI — 30. SEPTEMBER 1898

Die bei Professor C. HILGERS bestellte Marmorfigur »Muse« wurde abgeliefert.

Herr Professor W. Trübner in Frankfurt a. M. schenkte das Gemälde »Schwarzwaldlandschaft mit Ziegenherde« von H. THOMA und ein ungenannter Freund der National-Galerie das Gemälde »Der Jäger« von W. LEIBL. Herr Geheimrat Professor Dr. Grimm überwies 33 Blatt Zeichnungen von LOUISE SEIDLER.

Im Laufe des Vierteljahres wurde die Neueinrichtung des 2. Hauptgeschosses beendet. Die letzten Säle sind seit dem 26. Juli dem Publikum wieder zugänglich.

VON TSCHUDI

III. ZEUGHAUS

Überweisung Sr. Majestät des Kaisers

Uniformstücke weiland Kaiser Wilhelms I.

Russischer Helm Kaiser Wilhelms I, getragen als Chef des Kaiserlich Russischen Infanterie-Regiments Kaluga Nr. 5.

3 Grenadiermützen der Schlossgarde-Kompagnie; 1829—1896.

2 chinesische Hauschwerter ältester Art; aufgepflanzt gewesen vor dem Yamen des chinesischen Generals in Kiautschou.

2 chinesische Gleven. Wie vor.

Überweisung Sr. Königlichen Hoheit des Prinzen Georg von Preufsen

Radschloss mit verziertem Schaft; um 1600. (Andenken an weiland Prinz Alexander von Preufsen.)

Überwiesene Andenken an die Feldherren der Zeit Kaiser Wilhelms I

Degen und Eisernes Kreuz I. Klasse des Generals der Infanterie Grafen von Kirchbach. Überwiesen vom Sohn, Oberst Grafen von Kirchbach, Kommandeur des 2. Garde-Regiments zu Fufs.

Degen des Generals der Infanterie Grafen von Werder. Überwiesen von der Gräfin von Werder auf Grüssow.

Grofskreuz des Eisernen Kreuzes des Generals der Infanterie von Goeben. Überwiesen vom Bruder General von Goeben zu Lauenstein in Hannover.

Photographie Sr. Majestät weiland Kaiser Wilhelms I, mit eigenhändiger Widmung für den damaligen Oberstlieutenant von Goeben, Weihnachten 1850. Altes Daguerreotyp im Rahmen. Überwiesen von Herrn August von Goeben in Stockholm.

Degen des Generals der Infanterie von Goeben. Überwiesen vom Neffen Kammerherrn von Goeben in Weimar.

Degen des Generals der Infanterie Grafen von Bose. Überwiesen vom Sohn Grafen von Bose auf Hasserode.

Schwarz-weifs-rote Fahne von der Kaiserproklamation in Versailles 18. Januar 1871. Überwiesen wie vor.

Säbel des Generals der Infanterie Konstantin von Alvensleben und Degen des Generals der Infanterie Gustav von Alvensleben. Überwiesen im Auftrage der Familie von Alvensleben durch den Oberstlieutenant Gebhard von Alvensleben in Berlin.

Degen des Generals der Infanterie von Manstein. Überwiesen durch den Sohn Oberst von Manstein in Strafsburg.

Degen des Generals der Infanterie von Voigts-Rhetz. Überwiesen durch Herrn Richard von Decker auf Schloss Dittersbach.

Degen des Generals der Infanterie von Fransecky. Überwiesen durch die Tochter Freifrau Treutsch von Buttlar-Brandenfels in Wiesbaden.

2 Pistolen mit Kasten. Geschenk weiland Kaiser Wilhelms I an den Kommandierenden General von Fransecky. Wie vor.

Degen des Generals der Infanterie von Zastrow. Überwiesen durch die Gemahlin Frau von Zastrow in Berlin.

Säbel des Generals der Infanterie von Hindersin. Überwiesen vom Sohn Hauptmann von Hindersin in Berlin.

Säbel des General-Quartiermeisters Generals der Kavallerie von Podbielski. Überwiesen durch den Sohn Staatssekretär von Podbielski in Berlin.

Säbel des Königlich Bayrischen Generals der Infanterie von Hartmann. Überwiesen durch den Sohn General von Hartmann in München.

Säbel des Königlich Bayrischen Generals der Infanterie Freiherrn von der Tann-Rathsamhausen. Überwiesen von der Gemahlin Freiin von der Tann-Rathsamhausen in München.

Degen des Generals der Infanterie Vogel von Falckenstein. Überwiesen vom Sohn General der Infanterie von Falckenstein auf Dolzig.

Säbel des Generalobersten Grofsherzog Friedrich Franz von Mecklenburg-Schwerin. Überwiesen vom Grofsherzoglichen Hofmarschallamt in Schwerin.

Degen des General-Feldmarschalls Herwarth von Bittenfeld. Überwiesen durch den Sohn Generallieutenant Herwarth von Bittenfeld in Neisse.

Degen des General-Feldmarschalls von Steinmetz. Überwiesen durch die Gemahlin jetzige Gräfin von Brühl auf Grofs-Seifersdorf.

Säbel und Krückstock des General-Feldmarschalls Freiherrn von Manteuffel. Überwiesen vom Neffen Oberst Pabst von Ohain in Neu-Ruppin.

Degen des Kriegsministers General-Feldmarschalls Grafen von Roon. Überwiesen vom Sohn Generallieutenant von Roon in Berlin.

Überweisung des Königlichen Hofmarschall-Amts

6 Bomben. Gefunden bei der Fundamentierung des Königlichen Marstalls; Anfang XVII Jahrh.

Überweisung der Königlichen Regierung in Posen

Gotisches Schwert, XIV Jahrh. Gefunden bei Baggerarbeiten in der Warthe.

Überweisung des 1. Garde-Dragoner-Regiments Königin von Grofsbritannien und Irland

Vollständige Uniform und Kriegsausrüstung eines Dragoners von 1870/71.

Überweisung des Königs-Husaren-Regiments (1. Rheinisches) Nr. 7

Vollständige Uniform und Kriegsausrüstung eines Husaren von 1870/71

VON UBISCH

Berlin, gedruckt in der Reichsdruckerei.

Zwanzigster Jahrgang No. 2. 1. April 1899

AMTLICHE BERICHTE
AUS DEN
KÖNIGLICHEN
KUNSTSAMMLUNGEN

DAS JAHRBUCH DER KÖNIGLICH PREUSSISCHEN KUNSTSAMMLUNGEN ERSCHEINT VIERTELJÄHRLICH
ZUM PREISE VON 30 MARK FÜR DEN JAHRGANG

I. KÖNIGLICHE MUSEEN
1. Oktober — 31. Dezember 1898

A. SAMMLUNG DER SKULPTUREN UND GIPSABGÜSSE

I. ANTIKE SKULPTUREN

Erworben wurde ein altertümlicher Tuffsarkophag aus der Nähe von Cività Castellana, ganz glatt mit hohem, dachförmigem Deckel, an dessen Giebelseiten je zwei weit vorspringende Löwenköpfe als Griffe angebracht waren (nur das eine Paar davon ist erhalten). Alle Flächen sind mit Bemalung überdeckt, welche die senkrechten Seitenflächen des Sarges und des Deckels zusammen je als Einheit, die schrägen dagegen je als besonderes Bildfeld behandelt. Während die Schmalseiten nur mit buntfarbigem Rankenornament gefüllt sind, dessen Motive vielfach an orientalische und ostgriechische Vorbilder erinnern, zeigen die Langseiten einerseits zwei hundeähnliche Tiere, andererseits zwei Schlangen einander gegenüber, darüber Rankenwerk, das aus einem über den Köpfen der Tiere schwebenden Gefäfs aufsteigt; andere vom Boden emporwachsende Ranken und Pflanzenornamente füllen die Zwischenräume im unteren Teile des Bildfelds. Von den beiden schrägen Deckelseiten ist die eine mit zwei schreitenden Sphinxen, die andere mit zwei Seepferden zwischen Pflanzenornament geschmückt. Der Grund aller Malereien ist einheitlich blau, aufserdem sind Schwarz, Violettbraun, Rot und Gelb, letztere in verschiedenen Nuancen, verwendet.

Neben der noch älteren Grotta Campana in Veji ist dieser Sarkophag wohl das früheste und beste Beispiel altertümlicher Malerei im südetrurischen und den benachbarten Gebieten, den stilistisch ganz verschiedenen Vejenter Bildern durch die schöne Erhaltung weit überlegen.

Für die Gipssammlung wurde ein Abguss der in der Beilage zu Nr. 3 der Amtlichen Berichte von 1898 Tafel I in der Mitte abgebildeten vatikanischen Aphroditestatue (Helbig Nr. 252) erworben.

I. V.:
WINNEFELD

II. BILDWERKE DER CHRISTLICHEN EPOCHE

Im verflossenen Vierteljahre hat die Abteilung einige interessante Zuweisungen erhalten.

Ein Gönner, der nicht genannt zu werden wünscht, schenkte ein Hochrelief in Holz von TILMAN RIEMENSCHNEIDER, die Beweinung Christi mit Magdalena, Maria und Johannes. Die Komposition ist nahe verwandt derjenigen in der Kirche zu Heidingsfeld. Von Herrn Geheimrat Bode wurde der Sammlung ein Marmorrelief aus der Schule DONATELLOS überwiesen. Die Madonna ist in Halbfigur vor einer Marmorarchitektur in ziemlich flachem Relief dargestellt. Der Meister dieses aus Pisa stammenden Werkes ist BUGGIANO (eigentlich: ANDREA DI LAZZARO CAVALCANTI), mit dessen beglaubigten

Schöpfungen in Florenz und Pisa das Relief stilistisch genau übereinstimmt. Als Geschenk des Herrn S . . . kam ein in Kupfer getriebenes und vergoldetes Madonnenrelief byzantinischen Stils in unsere Sammlung, wohl in Venedig im XII oder XIII Jahrhundert gearbeitet. Ein Freund der Sammlung, der nicht genannt zu sein wünscht, überwies uns endlich eine kleine Bronze, eine badende Venus, anscheinend florentinische Arbeit vom Ausgange des XVI Jahrhunderts. Das Figürchen ist mit dem interessant profilierten Sockel aus einem Stück gegossen.

i. v.:
FRIEDLÄNDER

B. ANTIQUARIUM

Als Haupterwerbung des Antiquariums sind die Vasen, Bronzen und Miscellaneen zu bezeichnen, welche den vollständigen Inhalt von sechs Gräbern von Pitigliano in Etrurien bilden. Von diesen sechs Gräbern gehören fünf einer sehr altertümlichen Nekropole an. An ihnen lässt sich in anschaulicher Weise darlegen, wie in die einheimische Vasenfabrikation fremder Import eindringt und wie dieser Import altertümlich geometrischer Art durch einen Import entwickelteren Stils abgelöst wird, der sich an protokorinthische Vorbilder anschliefst. Die einheimischen monochromen Gefäfse sind durch ihre tadellose Erhaltung und durch die Seltsamkeit ihrer Formen bemerkenswert. Sie sind für die Sammlung des Antiquariums als Vorstufe der sogenannten Buccherogefäfse von gröfster Wichtigkeit.

Das sechste Grab ist ein römisches und zu ihm gehört u. a. ein römischer Teller aus terra sigillata von 47 cm Durchmesser, das gröfste nachweisbare Exemplar dieser Monumentengattung. In der Mitte ist viermal der Stempel PRIMVS / A. SESTI wiederholt.

Im ganzen umfasst die Neuerwerbung 350 Nummern.

Von Einzelerwerbungen sind zu erwähnen für die Sammlung antiker Bronzen und Miscellaneen:

Ein glasiertes Thongefäfs aus dem Faijoûm in Form eines kleinen Skyphos mit Ringhenkeln. Um das Gefäfs, das ganz mit einem silbrigen Überzug bedeckt ist, ist eine Epheuranke in Relief gelegt.

Zwei silberne Haarpfeile aus Olympia. Der eine ist reich mit Ornamenten verziert, der andere, schwertförmig gestaltet, zeigt als Knauf ein korinthisches Kapitell, am oberen Teil der Schneide ein Relief mit Frauenkopf. An beiden sind starke Spuren von Vergoldung zu bemerken.

Ein fragmentierter griechischer Klappspiegel mit der Darstellung des Herakles im Hesperidengarten.

Ein Glasfragment mit dem Kopfe der Parthenos in Relief.

Die Vasensammlung wurde durch drei rotfigurige böotische Skyphoi mit Darstellungen aus der griechischen Heldensage vermehrt.

Ferner wurden erworben zwei Terrakotten aus Athen, eine aus Böotien und eine unbekannten Fundorts.

Als Geschenk gingen dem Antiquarium durch Herrn Gumprecht fünf kleine Gefäfse aus Athen und drei Terrakottafiguren zu.

i. v.:
WINTER

C. MÜNZKABINET

Das Münzkabinet hat 64 silberne und 49 kupferne Münzen und eine Medaille als Geschenk erhalten von den Herren Geheimen Regierungs-Rath Friedensburg, Dr. Pernice und A. Weyl, der Stuttgarter Metallwarenfabrik und dem Westpreufsischen Provinzial-Museum zu Danzig. Das letztere hat in besonders dankenswerter Weise, wie bei früheren Funden, so jetzt, auch aus dem kürzlich zu Birglau bei Thorn gefundenen Schatze 30 Münzen überwiesen, unter denen sich einige neue Denare von Metz, Tull, Lüneburg und namentlich ein Dirhem des aufständischen Samanidenprinzen Jakja Ibn Ahmed, im Jahre 290 der Hedschra zu Samarkand geprägt, befinden.

MENADIER

D. KUPFERSTICHKABINET

Von den Erwerbungen des verflossenen Quartals sind die folgenden hervorzuheben:

BÜCHER MIT HOLZSCHNITTEN

AMANDUS SEUSS (SUSO). Diss buch .... begreift in jm vil guter gaistlicher leeren. — Augsburg, Othmar, 1512. 8°.

PETRUS DE BLARRORIVO. Liber Nanceidos. Impressum in pago divi Nicolai de portu (St. Nicolas du Port) per petrum iacobi ... 1518. 4°.

In disem buch werden begriffen .... die erst hystori von .... Olwier ... vnd Arto .... die ander hystori .... von Valentino vnnd Orso ... Basel, Petri, 1521. 4°.

Biblia insignium historiarum simulachris .... illustrata. o. O. (Lyon), Fr. Gryphius, 1541. 8°. 3 Bände.

BUCH MIT KUPFERSTICHEN

NICLAS NICOLAI. Schiffart vnd Raӱs in die Türckey, Nürnberg, Gerlatz, 1572. 4°. Mit Radierungen von CONRAD PALDÖRFER. Andresen D. P.-Gr. II p. 17. Nr. 20.

ZEICHNUNG

PEETER BRUEGHEL D. Ä. Ein Mann, der ein Pferd wegscheuchen will. Federz., Rund, Dm. 164 mm. (Gestochen von JAN THEODOR DE BRY.)

Werke neuerer Kunst

RADIERUNGEN

CHARLES-FRANÇOIS DAUBIGNY. Les petits cavaliers. — Pommiers à Anvers. — Le Verger. — La Seine à Port. — Morin. — Le pré des Graves à Villerville. — Eaux-fortes (20 Bl.).

ANDERS ZORN. Selbstbildnis. — Olga B. — Une Suédoise. — Une Fumeuse.

LITHOGRAPHIEN

EUGÈNE CARRIÈRE. Tête d'enfant. — Madame Carrière. — La Liseuse. — Rochefort. — Verlaine.

RODOLPHE TÖPFFER. Le Docteur Festus. — Voyages du Docteur Festus. — Monsieur Pencil.

Aus dem Landeskunstfonds wurden angekauft und dem Kupferstichkabinet überwiesen:

RADIERUNGEN

GEORG ERNST DODGE. (Gestorben München 1898.) Fünfzehn Radierungen.

ALBERT KRÜGER. Weibliches Bildnis nach Dürer. — Johannes der Täufer nach Donatello.

MAX LIEBERMANN. Sechs Kaltenadelarbeiten.

RICHARD MÜLLER. Neun Radierungen.

EMIL ORLICK. Sonnenflecken. — Heimkehr vom Felde.

C. N. STORM VAN 'S GRAVESANDE. Hafenplanken.

HOLZSCHNITTE

HENRIETTE HAHN. Abendlandschaft. — An der Aufsenalster. Farbenholzschnitte.

ADOLF VON MENZEL. Peter Schlemihls wundersame Geschichte. — Illustrationen zu Kuglers Geschichte Friedrichs des Grofsen. Auf japanischem Papier.

EMIL ORLICK. Slovak. — Das Gespräch. — Heimkehr. — Marktfrau. — Unterredung. Farbenholzschnitte. — Landschaft. Originalzinkographie.

LITHOGRAPHIEN

KARL MEDIZ. Weibliches Bildnis.

EMIL ORLICK. Weibliches Bildnis.

W. SUESS. Tanzender Satyr. — Der Ritter.

HANS THOMA. Kostümentwürfe zu Richard Wagners Ring der Nibelungen.

Geschenke

398 Bl. Kupferstiche, Holzschnitte, Reproduktionen u. s. w. Vermächtnis des † Geh. Justizrates Prof. Dr. von Cuny.

71 Bl. Kupferstiche, Holzschnitte, Lithographien moderner Meister. Geschenk des † Geh. Baurats Veitmeyer in Berlin.

Ende November wurde eine Ausstellung der Kupferstiche MARTIN SCHONGAUER's eröffnet, das gesamte Werk des Meisters umfassend.

E. ÄGYPTISCHE ABTEILUNG

Geschenke erhielt die Abteilung von den Herren Dr. v. Bissing, Wilh. Gumprecht und Walter Schmidt.

Unter den Ankäufen sind hervorzuheben:

Mumienhülle eines Knaben Peinacht, aus römischer Zeit; so gedacht, als ob der Tote mit Kopf und Brust aus der in ägyptischem Stil gehaltenen Hülle heraussehe; das Gesicht bekränzt, mit Glasaugen und halb geöffnetem Munde.

Besatzstück eines Tuches spätrömischer Zeit, mit eingewebter bunter Darstellung eines Pfaus.

Tintenfass in Form eines Kästchens, aus Fayence. Koptische Zeit.

Die älteste unserer Grabkammern, die des sogenannten Amten (richtiger Meten), die in völligem Zerfall begriffen war, ist im Frühjahr 1889 einer Behandlung unterzogen worden, die jetzt zum Abschluss gekommen ist. Das Salz, mit dem die Blöcke der Kammer durchsetzt waren, ist durch Auslaugen entfernt, und die zerfallenden Oberflächen sind durch eine Tränkung wieder gefestigt worden. Die Kammer ist nun in dem bisherigen Gipssaal wieder aufgestellt.

Unsere Sammlung hat sich damit eines ihrer wertvollsten Besitztümer gesichert, denn diese Kammer ist noch älter als die Zeit des sogenannten alten Reiches, der die grofsen Pyramiden und die Gräber von Gizeh entstammen. Von diesen letzteren unterscheidet sie sowohl das Altertümliche ihres Stiles als auch der ungewöhnliche Inhalt der Inschriften, die uns mit der amtlichen Laufbahn des Verstorbenen bekannt machen und uns von den Bauten und Gärten erzählen, die er sich angelegt hat.

Amten lebte gegen Ende der dritten Dynastie (um 3000 v. Chr.) und bekleidete am Hofe das Amt des Oberjägermeisters.

Von dem Katalog der Ägyptischen Sammlung (»Ausführliches Verzeichniss . . .«) ist die zweite Auflage erschienen, die eine Erweiterung und völlige Neubearbeitung erfahren hat. Der Katalog ist jetzt rein systematisch angeordnet und mit Abbildungen versehen worden, so dass er zugleich als ein gemeinverständlicher Leitfaden der ägyptischen Altertümer gelten kann.

ERMAN

F. MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE

I. ETHNOLOGISCHE ABTEILUNG

INDIEN

Geschenk. Herr Rentier V. Weisbach: ein Stein mit Fufsstapfen von Jeypore.

OSTASIEN UND CENTRALASIEN

Geschenke. Herr Schanz in Chemulpo: Ein Wegweiser aus Korea. Herr Gehring, hier: Ethnographica von den Kirgisen.

OSTAFRIKA

Geschenke. Der Kaiserl. Gouverneur von Deutsch-Ostafrika, Herr General Liebert: 16 Stücke aus verschiedenen Teilen des Landes. Herr Graf von Götzen: 17 Stücke, teilweise auch aus dem nach dem Westen gehörigen Innern von Afrika, im Anschlusse an eine frühere Schenkung einer ethnographischen Sammlung von seiner grofsen Durchquerung Afrikas. Herr Lieutenant von Grawert: 10 Stücke, darunter einen ganz besonders merkwürdigen geschnitzten Stuhl mit hoher Rückenlehne. Herr Hauptmann Ramsay: 10 Thongefäfse aus Uvira und von den Batua. Herr Coloretto in Pangani: Altertümer aus den Ruinen von Tangatu. Herr Stabsarzt Dr. Schwesinger, z. Z. in Samoa: 3 Stücke aus Uganda. Herr Premier-Lieutenant Brosig: Eine geschnitzte Figur und einen Rohrkalender aus Usagara.

Aufserdem hatte Herr Regierungsrat Dr. Stuhlmann die Güte, die Erwerbung von zwei ganz ungewöhnlich grofsen, fast 100 cm im Durchmesser haltenden glasierten alten Thongefäfsen aus Magdischu zu vermitteln.

WESTAFRIKA

Geschenke. Herr Lieutenant Dominik: 28 Nummern aus Süd-Kamerun. Herr Theo. Rautenstrauch: eine Elfenbeinschnitzerei aus Loango.

Ankäufe. Ein reichgeschnitztes altes Tuthorn, angeblich aus Dahomey. Zwei geschnitzte und bemalte Holzmasken aus Dahomey.

OCEANIEN

Geschenke. Herr Korvetten-Kapitän Winkler: fünf grofse Segelkarten von den Marshall-Inseln. Den andauernden Bemühungen des Geschenkgebers ist es auch gelungen, die richtige Bedeutung dieser höchst

eigenartigen Karten zu erfahren und dadurch eine schon seit Jahren schwer empfundene Lücke unserer Kenntnisse auszufüllen.

Ankäufe. Eine grofse Sammlung, 184 Nummern, aus Nordwest-Australien. Eine Sammlung von 47 Nummern aus Britisch-Neu-Guinea und von anderen Teilen der Südsee.

AMERIKA

Geschenke. Herr Dr. Boas: den Gipsabguss einer kleinen Steinschnitzerei, die in Vancouver-Island mit indianischen Sachen gefunden wurde, und Photographien des Griffs einer bengalischen Bronzeglocke (ghaṇṭâ), der in Britisch-Columbien ausgegraben worden ist. Herr Professor von Martens: eine Probe Garn, das in Nicoya in Costa Rica mit dem Saft der Purpurschnecke des Pazifischen Oceans gefärbt worden ist. Herr M. A. Hauff: eine Steinaxt, Knochenreste und eine Halfter aus Brasilien.

Ankäufe. Eine Sammlung von Kleidungsstücken, Waffen, Geräten, Haushaltungsgegenständen der Eskimo am Smith-Sund im westlichen Grönland. Eine durch die Bemühungen des Herrn Francis La Flèche zusammengebrachte Sammlung von Tracht- und Haushaltungsstücken, Waffen, Spiel- und Kultusgeräten der Omaha-Indianer. Ein kleiner goldener Frosch aus einem Grabe in Ecuador. Eine Sammlung von Waffen, Schmuckgegenständen und zwei Steinäxte der Guarayos aus dem Gebiet des Rio Beni in Bolivien. Altertümer aus Quillagua im nördlichen Chile.

A. BASTIAN

II. VORGESCHICHTLICHE ALTERTÜMER

PROVINZ BRANDENBURG

Geschenke. Herr Gutsbesitzer O. Hornemann in Ketzin: Scherben eines slavischen Thongefäfses und Knochenreste von Ketzin, Kr. Osthavelland. Oberaufseher Wannemacher in Berlin: Fundstücke von einer Feuersteinwerkstätte bei Schmöckwitz, Kr. Teltow.

Ankäufe. Bronzecelt von Petersdorf, Kr. Beeskow-Storkow. Thongefäfs von Starzeddel, Kr. Guben. Steinbeil von Hoppenrade, Kr. Osthavelland. Bronzeschwert von Merzwiese, Kr. Krossen.

Austausch. Ein Drillingsgefäfs, ein dreifüfsiges Gefäfs und eine Schale aus Thon, sowie eine eiserne Lanze von Göritz, Kr. Weststernberg.

Ausgrabungen im Auftrage der General-Verwaltung. Kleine Funde von der Ragöser Schleuse, Kr. Oberbarnim. Feuersteinspäne u. s. w. von Trebschen, Kr. Züllichau-Schwiebus.

PROVINZ WESTPREUSSEN

Geschenke. Von der Königl. Eisenbahn-Direktion Danzig: Urnen und Beigaben von Polchau, Kr. Putzig, sowie zwei Grabfunde aus Steinkisten von Lusin, Kr. Neustadt i. Westpr. Von der Königl. Regierung in Marienwerder, Abteilung für direkte Steuern, Domänen und Forsten: Urne und Eisengeräte verschiedener Art von Rohrwiese, Kr. Deutsch-Krone. Dem hohen Ministerium der geistlichen u. s. w. Angelegenheiten verdankt die Abteilung eine sehr schöne Bronzeurne und andere Fundstücke von Topolno, Kr. Schwetz, u. s. w. Herr Jacob Bohm in Graudenz schenkte einen interessanten Grabfund, bestehend aus einem Bronzegefäfs, Bronzefibel, Thonwirtel, zwei eisernen Messern und einem Bruchstücke eines Bronzegürtelhakens, von Rondsen, Kr. Graudenz.

PROVINZ POMMERN

Ankäufe. Stein- und Feuersteingeräte, Thonscherben u. s. w. von Rödershorst, Kr. Uckermünde, und Umgegend. Feuersteingeräte von Plüggenthin, Kr. Rügen.

PROVINZ POSEN

Ankäufe. Thongefäfsscherben, Webegewichte u. s. w. von Grofs-Gay, Kr. Samter. Thongefäfse von Rosko, Kr. Filehne, Thongefäfse und Beigaben von Bucz und Kluczewo, Kr. Schmiegel.

Ausgrabung im Auftrage der General-Verwaltung. Verschiedene Funde von Sokolniki und Klony, Kr. Schroda.

PROVINZ SCHLESIEN

Geschenke. Herr Eduard Johnke in Wohlau: Thongefäfse von Buschen, Kr. Wohlau. Herr Lehrer Winter in Schwarmitz: vier Thongefäfse und zwei Bronzenadeln von Schwarmitz, Kr. Grünberg. Herr Guts-

direktor Jeltsch auf Karlsruh bei Steinau: Thongefäfse, z. T. bemalt, Bronze- und Eisenbeigaben von Karlsruh, Kr. Steinau.

Ankäufe. Thongefäfse u. s. w. von Bergisdorf, Kr. Sagan. Drei Thongefäfse von Sagan. Thongefäfse und ein eiserner Halsring von Grofs-Kreidel, Kr. Wohlau. Zwei Thongefäfse und eine eiserne Pincette von Schwarmitz, sowie zwei Bronzestücke von Gebitze, Kr. Grünberg.

Ausgrabung im Auftrage der General-Verwaltung mit gütiger Erlaubnis Ihrer Durchlaucht des Fürsten und der Fürstin von Radziwil: Funde von Gebitze, Kr. Grünberg, und von Karlsruh, Kr. Steinau.

PROVINZ SACHSEN

Geschenke. Herr Pastor Dr. Zschiesche in Halberstadt: drei Photographien eines neolithischen Thongefäfses von Hausneindorf, Kr. Aschersleben. Herr Lehrer Robert Mielke in Berlin: eine Urne von Grofs-Korga, Kr. Schweinitz. Von der Königl. Eisenbahn-Betriebs-Inspektion Wittenberg: eine Urne von Blönsdorf, Kr. Wittenberg.

Ankäufe. Deckeldose von Thon aus Goseck, Kr. Querfurt. Sechs Steinbeile, drei Bronzecelte und drei Bronzearmringe von Ziesar, Kr. Jerichow I, und Gardelegen. Thonscherben von Thiefsen, Kr. Wittenberg.

RHEINPROVINZ

Ankauf. Thongefäfse und ein halber Bronzearmring von Schreck im Siegkreis und Rheindahlen, Kr. Gladbach.

PROVINZ HANNOVER

Ankauf. Zwei Photographien von Urnen und dem sogenannten Marienstein von Stapelmoor, Kr. Weener.

ANHALT

Ankauf. Drei Photographien von Thongefäfsen, Stein- und Bronzegeräten verschiedenen Alters.

THÜRINGEN

Geschenke. Herr Professor Dr. Lehmann-Filhés in Berlin: eine Pfeilspitze, ein Schaber und drei Splitter aus Feuerstein von der »Alteburg« bei Arnstadt. Von der Königl. Eisenbahn-Direktion Erfurt: Grabfund, bestehend aus einem Bronzeteller, einer Bronzeperle, Bronzebeschlägen und Glasschlacken, von Grofs-Neuhausen in Sachsen-Weimar.

Ankauf. 22 Steingeräte, vier Bronzen und eine eiserne Lanzenspitze von verschiedenen Fundorten.

Ausgrabung im Auftrage der General-Verwaltung, in sehr dankenswerter Gemeinschaft mit der Herzogl. Coburg-Gothaschen Regierung: Neolithische Thongefäfse und Steingeräte aus Hügelgräbern im Walde Berlach bei Gotha.

ÖSTERREICH-UNGARN

Geschenke. Herr Geheimer Medizinalrat Professor Dr. Rud. Virchow in Berlin: kleine Funde von Tordos in Siebenbürgen. Herr Juwelier Dasch in Teplitz: Fibel und Armring von Bronze aus der »Riesenquelle« bei Dux in Böhmen.

Ankauf. Thonscherben von Herbitz, Türmitz und Wicklitz, ein Thonwirtel und eine Hirschgeweihstange mit Schnittspuren von Wicklitz in Böhmen.

VOSS

G. KUNSTGEWERBE-MUSEUM

I. SAMMLUNG

Teile eines Wandgetäfels, französische Arbeiten von 1780, sind verwendet worden, um zusammen mit einem Marmorkamin derselben Zeit für die dem Museum gehörigen Möbel der Königin Marie Antoinette einen abschliefsenden Hintergrund zu bilden.

Das Louis XVI-Zimmer ist darauf hin neu geordnet worden.

Geschenke

Herr Dr. Pazaurek in Reichenberg. Porzellan-Teller. Alt Wien vor 1740.

Vermächtnis

Fräulein Günther in Charlottenburg. Brillant-Brosche. Das Museum hat, da eine Veräufserung der unverwendbaren Brosche freigestellt war, aus dem Erlös zwei Porzellan-Figuren angekauft, welche zu dem Berliner Tafelaufsatz gehören, den Friedrich der Grofse der Kaiserin Katharina II von Russland verehrt hat.

Arbeiten neuerer Industrie

Herr F. P. Krüger. Gitterteil, Schmiedeeisen, getrieben. Für die Fürstengruft in Dessau, entworfen von Herrn Baurat SCHWECHTEN.

Frau Julie Spengel in München. Prachtstickerei. Unter Leitung der Ausstellerin ausgeführt in dem Kunst-Atelier JÖRRES in München, durch die Zeichnerin und Stickerin B. WOLF.

Herr Kayser. Gebrauchsgegenstände aus Kayserzinn.

LXXVI. Sonderausstellung
vom 15. November bis auf weiteres

Ausstellung des dem Königlichen Kunstgewerbe-Museum von dem im Sommer 1898 verstorbenen Professor Dr. Fritz Leo zugewendeten Legates. Das Wertvollste dieser Erbschaft sind Teile einer Zimmervertäfelung, die mit farbigen Hölzern eingelegt ist, ferner Schränke des XVII bis XVIII Jahrhunderts. Delfter Fayencen und rheinische Krüge.

LXXVII. Sonderausstellung
vom 20. Dezember bis auf weiteres

Ausstellung der Geschenke, welche S. M. der Kaiser von S. M. dem Sultan bei Gelegenheit seines Besuches in Konstantinopel erhalten hat. Das Hauptstück ist ein Teppich von nahezu 150 Quadratmeter, gefertigt in der grofsherrlichen Teppichfabrik zu Hereke. Ferner 8 Vasen, 2 Thee-Service und 1 Rauch-Service, angefertigt in der grofsherrlichen Porzellanfabrik in der Nähe des Jildiz-Palastes.

Ferner als Geschenke der Stadt Konstantinopel ein Kohlenbecken und eine grofse Vase in Silber, gefertigt von dem Hofjuwelier S. M. des Sultans Nichastadjian in Konstantinopel. LESSING

II. BIBLIOTHEK

Erworben wurden für die Bibliothek und Ornamentstich-Sammlung 140 Werke und 1668 Einzelblätter.

Als Geschenke sind zu verzeichnen:

Frau Jenny Holländer, Berlin: Edwin O. Sachs and Ernest A. E. Woodrow, Modern opera houses and theatres. Vol 3. London, 1898.

Herr Kommerzienrat Friedrich Pustet, Regensburg: Missale Romanum. Ratisbonae, 1882. — I. Klein, Biblia pauperum. Bilder für Künstler und Kunstfreunde, gezeichnet für die Regensburger Missalausgaben. Regensburg, 1898.

Herr Pastor Gustav Stephani, Stettin: Gustav Stephani, Die textile Innendekoration des frühmittelalterlichen Hauses und die ältesten Stickereien Pommerns. Halle, 1898.

Herr Verlagsbuchhändler Johann Weber in Leipzig überwies aus seiner Plakatsammlung 40 moderne Plakate, eine sehr willkommene Bereicherung unserer Bestände.

Einzelblätter, besonders Bücherzeichen, Plakate und andere graphische Arbeiten, schenkten u. a. die Herren: Richard Böhland (Berlin), Otto Eckmann (Berlin), Hartmann (München), Herm. Hirzel (Berlin), Otto Hupp (Schleifsheim), Eduard Liesen (Berlin), M. Meurer (Rom), Bernhard Pankok (München), Josef Sattler (Berlin), Kommerzienrat Ernst Seeger (Berlin).

LXXV. Sonderausstellung
vom 1. November bis 19. Dezember:
DIE KUNST IM BUCHDRUCK

Diese Ausstellung, zu der das fünfzigjährige Jubiläum der Korporation der Berliner Buchhändler Anregung gegeben hat, war zum grofsen Teil zusammengesetzt aus den Beständen der Bibliothek und Ornamentstich-Sammlung des Königlichen Kunstgewerbe-Museums. Ältere Druckwerke hatten das Königliche Kupferstichkabinet, die Königliche Bibliothek und Herr Architekt Hans Grisebach beigesteuert, Bücher und Einzelblätter aus dem XIX Jahrhundert die Herren Joseph Epstein, Dr. Caesar Flaischlen, Philipp Rath, Dr. Franz Weinitz, Fedor von Zobeltitz, Referendar von Zur Westen u. a. Mit eigenen Druck- und Verlagswerken hatten sich die Direktion der Reichsdruckerei und folgende Firmen beteiligt: Breitkopf & Härtel (Leipzig), Hermann Brücker (Friedenau), W. Büxenstein (Berlin), Eugen Diederichs (Leipzig), W. Drugulin (Leipzig), Fischer & Franke (Berlin), S. Fischer Verlag (Berlin), F. Fontane & Co. (Berlin), Genossenschaft Pan (Berlin), G. Grotesche Verlagsbuchhandlung (Berlin), H. S.

Hermann (Berlin), Otto von Holten (Berlin), A. G. Liebeskind (Stuttgart), Fr. Pustet (Regensburg), Dietrich Reimer (Berlin), Gustav Schuhr (Berlin), Schuster & Löffler (Berlin), Julius Sittenfeld (Berlin), J. A. Stargardt (Berlin), Velhagen & Klasing (Bielefeld), Carl Wallau (Mainz), Carl Waltenberg (Berlin), J. J. Weber (Leipzig); ein grofser Teil dieser Arbeiten ist der Bibliothek des Kunstgewerbe-Museums freundlichst überwiesen worden.

Die Technik des Setzers und Druckers war durch eine Zusammenstellung der Schriftgiefserei Wilhelm Gronau veranschaulicht; die Bronzefigur eines Druckers, modelliert von LUDWIG MANZEL, hatte Herr Rudolf Mosse hergeliehen. Ein Führer durch die Ausstellung ist herausgegeben worden. JESSEN

II. NATIONAL-GALERIE

1. Oktober — 31. Dezember 1898

Angekauft wurden die Ölgemälde »Selbstbildnis« (mit dem fiedelnden Tod) von A. BÖCKLIN und »Ein Sorgenkind« von H. Freiherrn VON HABERMANN.

Von den auf der Grofsen Berliner Kunstausstellung 1898 erworbenen fünf kleineren Bronze-Bildwerken wurden die von

FR. KLIMSCH, »Tänzerin«
KONST. STARK, »Träumerei«
TH. VON GOSEN, »Geigenspieler«

abgeliefert.

Aus dem Nachlass des Professor F. GESELSCHAP ist eine gröfsere Anzahl von Cartons und Studien zu seinen Wandgemälden und Entwürfen für die Ruhmeshalle des Zeughauses in Berlin, die Friedenskirche in Potsdam, das Kaiserhaus in Goslar und das Rathaus in Hamburg erworben worden.

In den Monaten November-Dezember wurde im 2. Cornelius-Saale eine Sonderausstellung von Werken der verstorbenen Berliner Maler O. KNILLE und A. DRESSLER veranstaltet. Eine umfassende Ausstellung der Bilder und Studien B. VAUTIERs, die durch zahlreiche Zeichnungen aus dem Nachlass des Künstlers ergänzt werden konnte, wurde am 22. Dezember eröffnet.

VON TSCHUDI

Berlin, gedruckt in der Reichsdruckerei.

Zwanzigster Jahrgang No. 3. 1. Juli 1899

AMTLICHE BERICHTE
AUS DEN
KÖNIGLICHEN
KUNSTSAMMLUNGEN

DAS JAHRBUCH DER KÖNIGLICH PREUSSISCHEN KUNSTSAMMLUNGEN ERSCHEINT VIERTELJÄHRLICH
ZUM PREISE VON 30 MARK FÜR DEN JAHRGANG

I. KÖNIGLICHE MUSEEN

1. Januar — 31. März 1899

A. GEMÄLDE-GALERIE

Durch Überweisung zu dauernder Aufstellung seitens des Kaiser Friedrich-Museums-Vereins wurden in die Gemälde-Galerie aufgenommen:

1. JAN VAN EYCK, Christus am Kreuze mit Maria und Johannes. Ein Aufsatz H. v. Tschudis im Jahrbuch der Preufs. Kunstsamml. XIX, S. 202 hat das Werk ausführlich gewürdigt.

2. QUINTEN MASSYS, die hl. Magdalena. Aus der Sammlung Mansi zu Lucca.

3. REMBRANDT, des Meisters Bruder (gest. 1654) mit einem reich vergoldeten Helm. Bildnisstudie, um 1650 gemalt.

4. QUIRYN BREKELENKAM, Interieur mit einer Frau und ihrer Magd. Mit dem Initial »Q« bezeichnet und datiert 1661. Aus der Sammlung M. Heckscher. Das Gegenstück kam aus derselben Sammlung in die Hamburger Kunsthalle.

BODE

B. SAMMLUNG DER SKULPTUREN UND GIPSABGÜSSE

I. ANTIKE SKULPTUREN

Es wurden Abgüsse des Wagenlenkers aus Delphi und eines in Liverpool im Privatbesitz befindlichen Athletenkopfs erworben.

KEKULE VON STRADONITZ

II. BILDWERKE DER CHRISTLICHEN EPOCHE

Durch Ankauf wurden erworben:

Die lebensgrofse Figur einer sitzenden Madonna aus Sandstein, mit Spuren von Bemalung, fränkische Arbeit des XIV Jahrhunderts. Aus der Nähe von Würzburg, angeblich aus derselben Klosterkirche von Zell stammend wie zwei altertümlichere Gestalten zweier heiliger Könige, die vor einigen Jahren von uns erworben wurden.

Die zierliche Statue einer stehenden Madonna in drei Viertel der natürlichen Gröfse, aus weichem Kalkstein, mit schwachen Spuren von Vergoldung. Die französische Arbeit von 1530 etwa erscheint um so willkommener, als Schöpfungen der französischen Renaissance in unserer Sammlung fast ganz fehlen.

Durch ein Geschenk des Herrn Generalkonsuls H. Rosenberg wurde die Sammlung der byzantinischen Kleinkunst um fünf Stücke bereichert, drei Glaspasten mit figürlichen Darstellungen, das Fragment eines klei-

nen Steinreliefs mit Scenen aus der Jugendgeschichte Christi und mit der Taufe Christi, sowie eine Bleiampulle.

Als Geschenk des Herrn Julius Wernher in London kam in die Sammlung ein höchst interessantes, aus der Sammlung des Konsuls Becker stammendes Elfenbeinrelief mit den Gestalten Christi und der Evangelisten. Die höchst individuelle Art des westrheinischen Meisters aus dem Ende des X Jahrhunderts wird in anderen Elfenbeinarbeiten wiedererkannt. Ein Aufsatz W. Vöges in diesem Bande des Jahrbuches (S. 117 u. f.) würdigt den Meister und seine Werke.

Durch Überweisung zu dauernder Aufstellung seitens des Kaiser Friedrich-Museums-Vereins kam in die Sammlung:

Die altbemalte Stuckstatuette des hl. Bernhardin, eine Arbeit des NICCOLÒ DA BARI, genannt DELL' ARCA. Die höchst geschlossene und eindrucksvolle Figur ist eng verwandt mit den Marmorstatuetten, die der Meister auf sein berühmtes Hauptwerk, den Aufsatz der Arca des hl. Domenikus, stellte.

BODE

C. ANTIQUARIUM

Als Leihgabe Sr. Majestät des Kaisers und Königs wurden in der Sammlung aufgestellt vier schwarz gefirnisste, mit aufgemaltem Halsschmuck verzierte Hydrien und eine mit weifser Farbe überzogene Hydria aus Rhodos.

Als Geschenk Sr. Majestät des Kaisers und Königs gingen der Sammlung die bisher auf dem nach dem Heimgang Mariä benannten Grundstück »Dormition« in Jerusalem gemachten Funde zu. Sie bestehen aus sieben gläsernen und zwei bronzenen wohlerhaltenen Armspangen, zwei fast intakten Glasfläschchen, zwei fragmentierten Glasgefäfsen von schöner Irisierung, zwei Bronzenadeln, einem kleinen Perlmutterkreuz, dem Fragment einer Thonvase und dreizehn Kupfer-, Silber- und Goldmünzen. Diese Münzen gehören den verschiedensten Zeiten an. Die älteste ist eine syrische Königsmünze, die etwa dem I Jahrhundert v. Chr. angehört, die jüngste eine türkische Goldmünze aus dem XIX Jahrhundert. Die übrigen verteilen sich auf das I bis XV Jahrhundert n. Chr. — Die Funde sind in einem besonderen Schaukasten im Sternsaal aufgestellt.

Erworben wurden für die Vasen- und Terrakottensammlung:

eine Schale und ein Skyphos von frühböotischem Stil, beide mit linearen Ornamenten verziert;

ein in Form und Dekoration den Kabirionvasen ähnlicher kleiner Napf aus Ägypten;

ein kleines Gefäfs in Form einer Ente von hervorragender Feinheit der Arbeit mit Bemalung in protokorinthischem Stil;

eine Kröte von bewundernswürdiger Lebenswahrheit, altkorinthisch;

ein altertümliches sitzendes weibliches Figürchen mit wohlerhaltener Bemalung aus Athen.

Der Sammlung antiker Bronzen und Miscellaneen gingen als Geschenke zu:

von Herrn Amtsrat Meyer in Adersleben eine Platte mit der Darstellung einer Eberjagd in durchbrochener Arbeit von einem Pferdegeschirr herrührend und eine Büste des Apollon, die als Schmuck eines Gerätes gedient hat (vergl. Archäologische Zeitung 1883 S. 178);

von Herrn Dr. Pernice neun römische Gewichte aus Bronze und Stein, darunter eins mit der silbereingelegten Inschrift EX · A · CA d. h. ex(actum) (ad) a(edem) Ca(storis).

Es wurden erworben:

eine Bronzescheibe mit Inschrift, eine Proxenieliste der Luseaten enthaltend;

ein kleines schlauchförmiges Gefäfs mit Deckel;

die Statuette eines nackten Jünglings mit langem Haar;

die Statuette eines Zwerges aus Kairo.

KEKULE VON STRADONITZ

D. MÜNZKABINET

Eine Allerhöchste Bewilligung Sr. Majestät des Kaisers und Königs hat uns ermöglicht, aus der bekannten Sammlung des Kammerherrn H. von Heyden 48 deutsche Verdienstmedaillen des XIX Jahrhunderts zu erwerben, unter denen die hervorragendste die von Brehmer geschnittene grofse goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft des Königs Ernst August von Hannover ist. Aufserdem sind der Sammlung drei Medaillen und 14 Münzen als Geschenk überwiesen seitens der Herren Prof. Conze, Hofrat Dressel in Madrid, Bankier Hahlo, Amtsgerichtsrat Kirsch in Düsseldorf (Mitglied des Reichstags und Abgeordnetenhauses), Bildhauer Kowarzik in Frankfurt a. M. (zwei von ihm im Auftrage der Familien Oppenheim und Rothhan gefertigte Medaillen), C. Knab in Lehesten und A. Weyl (ein vom Sultan Mustafâ II überprägter oldenburgischer Thaler).

MENADIER

E. ÄGYPTISCHE ABTEILUNG

An Geschenken erhielt die Abteilung im verflossenen Vierteljahr von den Herren

Drr. Borchardt und von Bissing in Kairo: das Bruchstück eines Denksteins, merkwürdig als einziges bisher bekanntes Denkmal, auf dem der König Tuet-anch-amon, der Schwiegersohn Amenophis' IV, noch mit seinem ursprünglichen ketzerischen Namen Tuet-anch-aten erscheint; ferner mehrere Kalksteinfiguren aus dem mittleren Reich, unter denen besonders hervorzuheben ist ein festgefahrenes Boot, das die Schiffer von einer Sandbank abschieben; endlich zwei elfenbeinerne Zauberstäbe, der eine mit Inschriften, die den Zweck dieser Stäbe aufser Zweifel setzen;

Prof. Flinders-Petrie: Gipsabgüsse zweier bei Hierakonpolis in Oberägypten gefundener Schieferplatten der ältesten Zeit mit Reliefdarstellungen, die inhaltlich und künstlerisch sehr merkwürdig sind;

Dr. von Bissing in Kairo: zwei kleine Bronzefiguren;

Buchdrucker Rabe in Stralau: drei Totenfiguren saitischer Zeit.

Erworben wurde ein arabisches Siegel und eine ägyptische Gussform aus christlicher Zeit.

I. V.:
KREBS

F. MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE

I. ETHNOLOGISCHE ABTEILUNG

Der am 25. November 1897 während einer wissenschaftlichen Reise in der Südsee verstorbene Professor Dr. Wilhelm Joest, seit langen Jahren Mitglied unserer Sachverständigen-Kommission und ein stets hilfsbereiter Gönner des Königlichen Museums, hat seiner Überzeugung von der Wichtigkeit unserer Aufgaben noch über den Tod hinaus durch die testamentarische Schenkung von 300000 Mark Ausdruck gegeben, deren Zinsen dauernd für wissenschaftliche Expeditionen und Erwerbungen der ethnologischen Abteilung des Königlichen Museums für Völkerkunde gewidmet bleiben sollen.

Es wird zugleich die Gelegenheit benutzt, den Hinterbliebenen, Herrn Kommerzienrat Rautenstrauch und seiner Frau Gemahlin, verbindlichsten Dank auszusprechen für das liberale und hochherzige Entgegenkommen, mit dem sie bereit gewesen sind, die Angelegenheit in derjenigen Weise zu ordnen, wie den wissenschaftlichen Aufgaben des Museums für Völkerkunde am förderlichsten entsprochen wird.

Die aus dieser Stiftung erworbenen Sammlungsstücke werden ein bleibendes und beredtes Denkmal eines Mannes bilden, zu dessen gröfsten Verdiensten es gehört, schon früh die allgemeine Bedeutung der Völkerkunde richtig erkannt und ihre Stellung unter den übrigen Wissenschaften gewürdigt zu haben.

INDIEN UND MALAIISCHER ARCHIPEL

Geschenke. Herr Max Kaumann in Firma Sal. Schönlank Söhne Nachf., hier: Modell einer Indigo-Faktorei, Kischannagar,

Bengalen. Herr Völcker, hier: Modell eines Prahms aus der Residentie Palembang, Sumatra. Aus dem Nachlasse des verstorbenen Professors Dr. W. Joest schenkte Herr Kommerzienrat Rautenstrauch ein Shan-Schwert, angeblich das des Königs Pya Tâk, einen Hut eines Mahanuvara aus Ceylon und 56 Porzellanmünzen aus Singapore, Bangkok u. s. w.

Ankäufe. Drei kleine Bronzefiguren aus Java.

Im Austausch erworben: ein Musikinstrument, angeblich aus Japan, wahrscheinlich von Java-Chinesen stammend.

CHINA UND JAPAN

Geschenke. Aus dem Nachlasse des verstorbenen Professors Dr. W. Joest schenkte Herr Kommerzienrat Rautenstrauch eine ausnehmend schöne japanische Buddhafigur sowie einige Ethnographica aus China und Japan. Herr Missionar Dr. Faber in Shanghai schenkte eine japanische und zwei chinesische Bronzen. Herr Dekan Giefse in Langenschwalbach: eine chinesische Holzstatuette, angeblich eine Portraitfigur des Missionars Gützlaff, die jedoch wahrscheinlich nur einen Europäer in der Tracht des vorigen Jahrhunderts darstellen soll.

OSTAFRIKA

Geschenke. Das Kaiserliche Gouvernement in Dar es Salam: Serie von alten Münzen und Bronzegeräten aus Mafìa. Herr Leutnant von Grawert: 50 Nummern aus Ruanda und Urundi. Herr Leutnant Glauning: 38 Nummern aus Unyika und Unyamwanga.

WESTAFRIKA

Geschenke. Herr Professor Dr. Hans Meyer: 33 Platten aus Benin; durch diese besonders wertvolle Schenkung eines seit länger als einem Jahrzehnt um das Königliche Museum hochverdienten Gönners und gelehrten Reisenden ist unsere Sammlung von Benin-Altertümern um eine grofse Reihe wissenschaftlich wichtiger und künstlerisch wie technisch hervorragender Stücke vermehrt worden. Herr Dr. Franz Thonner: zwei Mogwanda-Speere. Herr Dr. Rigler: fünf Nummern von Dahomey. Herr Leutnant d. R. Klose: sieben Zaubergeräte aus Togo.

Ankäufe. Zwei alte Bronzen aus Benin; eine 40 Nummern umfassende Sammlung aus dem französischen Kongo-Gebiet.

Durch Tausch erworben. 11 Stück Gewichte für Goldstaub von den Aschanti.

SÜDWESTAFRIKA

Geschenke. Herr Gouverneur z. D. von Wissmann: Steckenpferd eines Buschmann-Kindes. Herr Leutnant Dr. Hartmann: 17 Nummern als Nachtrag zu einer früher geschenkten Ovambo-Sammlung.

OCEANIEN

Geschenke. Herr Professor Dr. Warburg: 73 Nummern, meist aus Holl.-Neu-Guinea und dem Bismarck-Archipel. Herr Kommerzienrat Rautenstrauch: eine auserlesen schöne Sammlung von 90 ethnographischen Gegenständen von der letzten Reise seines verstorbenen Schwagers Professors W. Joest, meist aus S. Cruz und von den N. Hebriden, und die sämtlichen photographischen Aufnahmen von dieser Reise. Herr Generaldirektor E. Drory: eine ausgezeichnet schöne Gabenschaufel von den Hervey-Inseln. Herr Dr. A. Hahl: ein seltsames Steingerät und sechs zum Teil trepanierte Schädel aus Neu-Britannien. Herr Referendar Krieger: eine Kopfbank und einen Betelspatel aus Neu-Guinea.

AMERIKA

Geschenke. Seine Durchlaucht der Herzog von Loubat: eine umfangreiche Sammlung von Altertümern aus Stein, Thon u. a. aus dem Staate Oaxaca (Mixteca, Valle de Oaxaca, Tehuantepec) Chiapas und Guatemala, Colima und Mechoacan und zwei Bilderschriften aus der Mixteca, Ergebnisse der Reise Dr. Selers. Herr Dr. Boas: Gipsabguss des Griffs einer bengalischen Bronzeglocke, der in Britisch-Kolumbien gefunden wurde. Herr Sanitätsrat Dr. Bartels: ein Kajakmodell aus Grönland.

Ankäufe. Ein altperuanisches Thongefäfs, Faksimile der altmexikanischen Bilderhandschrift des Palais Bourbon (Codex Borbonicus).

ANTHROPOLOGISCHE SAMMLUNG

Geschenke. Herr Hauptmann von Perbandt: Schädel einer Hottentotten-Frau

und eines neugeborenen Hottentotten-Kindes. Herr Gouverneur z. D. von Wissmann: Schädel eines Hottentotten-Mädchens. Herr Dr. Franz Thonner: Calvaria eines Mondunga-Kindes. Herr Dr. Rigler: drei Schädel aus Sagadá und Akepota.

A. BASTIAN

II. VORGESCHICHTLICHE ALTERTÜMER

PROVINZ BRANDENBURG

Geschenke. Aus dem Nachlass des Direktors Professors Dr. von Sallet: zwei Bronze-Armringe aus der Niederlausitz. Herr Bernstein in Berlin: zwei Thongefäfse und drei Bronzenadeln von Starzeddel, Kr. Guben. Herr Oberaufseher Wannemacher in Berlin: Thongefäfsscherben von Strausberg, Kr. Oberbarnim. Herr Baumeister Bertschy in Strausberg: Thongefäfsscherben von Strausberg, Kr. Oberbarnim. Frau Dr. Keilhack in Deutsch-Wilmersdorf: Vogelfigur aus Thon von Lüsse, Kr. Zauch-Belzig.

Ankäufe. Mahlstein nebst Läufer von Kemnitz, Kr. Zauch-Belzig. Thongefäfse, Scherben und kleine Bronzebeigaben ebendaher. Eine Urne mit Beigaben von Bronze und Eisen aus dem Kreise Westhavelland.

PROVINZ POMMERN

Geschenk. Herr Landesgeologe Dr. Keilhack in Berlin: kleine Feuersteingeräte von Schlagstätten bei Schwessow und Loppnow, Kr. Greifenberg, sowie Eisenschlacken von Gützlaffshagen, Kr. Greifenberg.

PROVINZ SCHLESIEN

Geschenke. Herr Pfarrer Paul Kindler in Mönchmotschelnitz: drei Thongefäfse von Mönchmotschelnitz, Kr. Wohlau. Herr Eduard Johnke in Wohlau: sechs Thongefäfse von Mönchmotschelnitz, eine Urne und Scherben von Wohlau-Polnischdorf.

PROVINZ SACHSEN

Geschenk. Herr Fr. Thomas in Dalldorf bei Gröningen: eine Bronzenadel und Urnenscherben von Dalldorf, Kr. Oschersleben.

Ankauf. Thongefäfs und Steingeräte von Stöfsen, Kr. Weifsenfels.

RHEINPROVINZ

Von der Königl. Wasserbauinspektion Hamm überwiesen: eine versilberte Bleimaske (Schildbuckel?) und eine eiserne Lanzenspitze aus dem Lippefluss im Kr. Mühlheim a. d. Ruhr.

Ankauf. Ein neolithischer »Zonenbecher« von Andernach, Kr. Mayen.

PROVINZ WESTFALEN

Geschenk. Herr Präparandenlehrer Türner in Petershagen a. W.: Urnen und Beigefäfse von Seelenfeld, Kr. Minden.

PROVINZ HANNOVER

Ankauf. Steinhammer von Altenboitzen, Kr. Fallingbostel.

PROVINZ SCHLESWIG-HOLSTEIN

Geschenk. Herr Dr. med. Friedrich in Dresden: ein Bruchstück von einer bereits früher in das Kgl. Museum gelangten Steinkiste aus einem Hügelgrabe auf Helgoland, Kr. Süderdithmarschen.

ANHALT

Geschenk. Herr Dr. med. Seelmann in Alten: eine Photographie von einer neolithischen Kugelamphore von Reupzig.

THÜRINGEN

Geschenke. Aus dem Nachlasse des Freiherrn von Rüxleben zu Rottleben: ein neolithischer »Zonenbecher« von der Barbarossa-Höhle im Kyffhäuser-Gebirge, Schwarzburg-Rudolstadt. Herr Dr. A. Götze in Berlin: drei Mahlsteine von Süfsenborn bei Weimar. Aus dem Nachlass des Herrn Oberbaudirektors Bormann zu Weimar: ein neolithischer Grabfund, bestehend aus einem Steinhammer, einem Feuersteinbeil, einem Knochendolch, zwei durchlochten Eberhauern und einem Thonscherben von Buttelstedt in Sachsen-Weimar.

Ankauf. Ein Steinbeil von Westhausen, Sachsen-Koburg-Gotha.

BAYERN

Ankauf. Zwei Grabfunde, bestehend aus Bronze- und Eisengeräten, von Stierberg in Oberfranken.

HESSEN-DARMSTADT

Geschenk. Herr Dr. Koehl in Worms: drei Photographien steinzeitlicher Gräber bei Rheindürkheim in Rheinhessen.

BADEN

Ankauf. Einige kleinere Bronzen und Eisengerät aus einem Grabhügel bei Buchheim, Bez.-Amt Messkirch.

WÜRTTEMBERG

Ankauf. Ein Wetzstein aus einem Grabhügel von Neuhausen ob Eck.

BÖHMEN

Geschenk. Herr Lehrer Seehars in Türmitz: ein kleiner Knochenpfriem von Wicklitz.

DÄNEMARK

Geschenk. Herr Bankier Sal. L. Cohn in Lübeck: eine Photographie eines aus einer »Kleeblattfibel«, Anhängern und Perlen bestehenden Fundes von Bornholm.

I. V.:
GÖTZE

G. KUNSTGEWERBE-MUSEUM

I. SAMMLUNG

Neuerwerbungen

Bucheinband, Leder mit Goldpressung. Paris 1551.

Pastetenbüchsen in Form eines Eberkopfes bez. J. Z. (Joh. Zeschinger) und einer Ente bez. G. Fayence von Höchst. Mitte XVIII Jahrh.

Ackleybecher und Ring, Kupfer vergoldet, bez. E. L. 1606. Sinnbilder für die Totenfeier. Nürnberger Goldschmiede.

Porzellangruppe: Die drei Parzen. Berlin um 1780.

Musterbuch für Bortenwirkerei.

Bronzevase, versilbert. Arbeit von E. LELIÈVRE. Paris 1898.

Vase, Kupfer mit Email von HEATON. Paris 1898.

Geschenke

Herr Generalkonsul de Kay, New York. Steinzeugurne, mittelalterlich.

Herr Dr. Fr. Sarre. Teller, Irdenware aus Samarkand, modern.

Frau Stadtrat Werscheck, hier. Unruhbrücke für eine Spindeluhr.

Herr Amtsrat Seer in Nischwitz. Elle, Kerbschnitt. Niederdeutschland 1655.

Herr Oberst Neumann in Kiel. Glasbecher, Deutschland, Anfang XVIII Jahrh.

Königl. Ministerium der geistlichen u. s. w. Angelegenheiten. Bronzeplakette für Ruder- und Schwimmsport.

Herr Ingenieur Oppermann und Frau, Westend, Ahorn-Allee 5. Thürschloss mit zwei Schlüsseln, Eisen geschnitten. Kopenhagen um 1800.

Herr Direktor Dr. von Ubisch, Berlin. Seidenstoff, frühmittelalterlich.

Arbeiten neuerer Industrie

Herr Benny Glogau in Hamburg. Moderne japanische Kunststickereien.

Herr Direktor Karlin in Lund. Schwedische Gobelinwebereien aus dortigen Schulen.

Herr Hofgoldschmied Schaper in Berlin. Moderne Schmuckgegenstände aus eigener Werkstatt.

Firma E. Wasmuth in Berlin. Konkurrenz-Entwürfe für das Titelblatt der Zeitschrift »Berliner Architekturwelt«.

Gebrüder Friedländer in Berlin. Schmuckgerät in Gold und Email, Glas- und Fayencegefäfse in vergoldeter Silberfassung, moderne Pariser Arbeiten, anschliefsend Goldschmiede-Arbeiten der Firma Gebrüder FRIEDLÄNDER in Berlin und durch

Herrn Hofgoldschmied A. Gündel in Leipzig Originalmodelle in Bronze und Gips von VERNON und VERNIER in Paris.

Herr Hofkunstschlosser Markus, Berlin. Gedenktafel für das Mausoleum des Fürsten Bismarck in Friedrichsruh, Schmiedeeisen. Ciseliert von ROHMEYER.

Herr Paul Krüger, Berlin. Kranz in Aluminiumbronze für das Mausoleum des Fürsten Bismarck.

LXXVIII. Sonderausstellung
vom 19. Januar bis 9. Februar 1899

Sammlung von alten und neuen Kunstwebereien, Spitzen und Passementerie-Arbeiten, auf Veranlassung des Herrn Ministers für Handel und Gewerbe erworben als Unterrichtsmaterial für die höhere Webeschule in Berlin.

LXXIX. Sonderausstellung
vom 19. Januar bis 6. Mai 1899

Neuerwerbungen des Museums vom Jahre 1898.

LXXX. Sonderausstellung
vom 20. Februar bis 26. Februar 1899

Thron mit Baldachin und zwei Kandelaber, für den grofsen Saal der Deutschen Botschaft im Palazzo Caffarelli in Rom bestimmt. Auf Befehl Sr. Majestät des Kaisers Wilhelm II entworfen von Prof. MESSEL und ausgeführt unter Mitwirkung von Prof. BEHRENS in Breslau, Bildhauer TAUBERT, Stickerin Frl. IDA SELIGER und Maler MAX SELIGER. Die Arme der Kandelaber aus Aluminiumbronze ausgeführt von HOLDEFLEISS in Berlin.

LXXXI. Sonderausstellung
vom 7. März bis Ende Mai 1899

Aufnahmen und Erwerbungen in Kleinasien und Persien (1895—1898) von Dr. Fr. Sarre und Aufnahmen orientalischer Bauwerke von Prof. E. Jacobsthal und Regierungs-Baumeister A. Breslauer.

Die Ausstellung umfasst aufser einer grofsen Zahl photographischer, durch die Vergröfserung besonders anschaulicher Aufnahmen von mittelalterlichen Backsteinbauten Persiens farbige Darstellungen in natürlicher Gröfse nach den Mosaiken aus geschnittenem, glasiertem Thon in der Blauen Moschee zu Tauris und in den Grabbauten zu Ardebil im nordwestlichen Persien, gezeichnet von dem Regierungs-Baumeister B. Schulz; anschliefsend Aufnahmen zweier frühpersischen Backsteinbauten aus Nachtschewan im Kaukasus, sowie vom Mausoleum des Mahmud-Pascha in Konstantinopel (XV Jahrhundert) von Professor E. Jacobsthal. — Die Erwerbungen Dr. F. Sarres umfassen zahlreiche Baufragmente aus glasiertem Thon, eine Sammlung von Lüsterfliesen, orientalische Fayencen, Bronzen mit Silbertauschierung, persische und türkische Knüpfteppiche und Kunstwebereien und als wertvollsten Besitz drei vergoldete und emaillierte Glasgefäfse des XIII—XIV Jahrhunderts.

I. V.:
R. BORRMANN

II. BIBLIOTHEK

Erworben wurden für die Bibliothek und Ornamentstich-Sammlung 231 Werke und 561 Einzelblätter.

Als Geschenke sind zu verzeichnen:

Schweizerisches Landesmuseum, Zürich: Festgabe auf die Eröffnung des Schweizerischen Landesmuseums in Zürich am 25. Juni 1898. Zürich 1898.

Nordböhmisches Gewerbemuseum, Reichenberg: Gustav Pazaurek, Das Nordböhmische Gewerbemuseum zu Reichenberg 1883—1898. Denkschrift zur Eröffnung des neuen Museumsgebäudes. Reichenberg 1898.

Verlagsbuchhandlung Schuster & Loeffler, Berlin: Otto Julius Bierbaum, Der bunte Vogel von 1899. Ein Kalenderbuch. Mit Buchschmuck von Peter Behrens. Berlin 1899.

Herr Johannes Weber, Leipzig: Ernst von Hesse-Wartegg, Schantung und Deutsch-China. Leipzig 1898.

Derselbe: 15 Holzschnitte nach Gemälden von Arnold Böcklin. Leipzig 1899.

Herr Wald. Zachrisson, Göteborg: Boktryckeri-Kalender. 5. årgången, 1897. Göteborg 1897.

Herr Archivrat Dr. G. Sello, Oldenburg: G. Sello, Renaissance-Denkmäler in Jever. Oldenburg 1898.

Herr Dr. Hans v. d. Gabelentz, Weimar: Hans v. d. Gabelentz, Zur Geschichte

der oberdeutschen Miniaturmalerei im XVI Jahrhundert. Strafsburg 1898.

Schriftgiefserei Flinsch, Frankfurt a. M.: Schriftproben der Schriftgiefserei Flinsch in Frankfurt a. M. und St. Petersburg. Frankfurt a. M. 1898.

Verlagshandlung Velhagen & Klasing, Leipzig: Monographien zur Weltgeschichte, Bd. 1—6. Leipzig 1897. 1898.

Herr Hermann Schöde, Berlin, schenkte eine Anzahl von Photographien nach Gegenständen seiner Sammlung.

Ferner schenkten Einzelblätter, besonders Bücherzeichen, Plakate und andere graphische Arbeiten, u. a. die Herren: Dr. Becher (Karlsbad), Theodor Beyer (Dresden), Konrad Burger (Leipzig), J. G. Cotta (Stuttgart), Professor E. Doepler d. J. (Berlin), Gustav Dorén (Hamburg), Ludwig Gutbier (Dresden), Wilhelm Hoffmann (Dresden), Émile Schneider (Grafenstaden), Julius Sittenfeld (Berlin), Dr. Richard Stettiner (Berlin), Dr. Toeche-Mittler (Berlin), Villeroy & Boch (Mettlach), Johannes Weber (Leipzig) und Fräulein Hildegard Lehnert.

JESSEN

II. NATIONAL-GALERIE

1. Januar — 31. März 1899

Angekauft wurden die Ölgemälde: Selbstbildnis A. FEUERBACHs — 1873 — und die Portraitskizze R. Wagners von F. VON LENBACH, das Bildnis Th. Fontanes und zwei Naturstudien aus Holland — Kreide — von M. LIEBERMANN, sowie fünf Pastelle von L. VON HOFMANN.

Die bei Professor FR. SCHAPER bestellte Portraitbüste des verstorbenen Generals von Goeben — Marmor — wurde abgeliefert.

Als Geschenk erhielt die National-Galerie von ungenannten Kunstfreunden die Gemälde »Der heilige Georg« von H. VON MARÉES, »Argenteuil« von CL. MONET, sowie einen sechsteiligen Wandschirm von der Hand eines unbekannten japanischen Künstlers mit der Darstellung der Stromschnellen des Katsuragawa bei Kioto in Nadelmalerei.

Im 2. Corneliussaal fand eine Ausstellung der Erwerbungen des letzten Jahres statt.

VON TSCHUDI

III. UNTERRICHTS-ANSTALT

Schuljahr 1898/99

Das Winter-Semester wurde am 3. Oktober 1898 begonnen und am 29. März 1899 geschlossen.

Die Zahl der Schüler betrug:

	Tagesschüler Voll-schüler	Tagesschüler Ho-spitanten	Abend-schüler	Zu-sammen
Schüler . . .	106	4	186*)	296
Schülerinnen	45	1	50**)	96
Zusammen	151	5	236	392

*) davon 5 Hospitanten } der Nachmittagsklassen,
**) » 8 Hospitantinnen }
von denen insgesamt 882 Plätze belegt wurden.

EWALD

III. ZEUGHAUS

1. Januar — 31. März 1899

Überweisungen Sr. Majestät des Kaisers

Kammer eines gotischen Geschützrohrs gefunden in Ostfriesland. Dargebracht vom Königl. Landmesser Mayer in Magdeburg.

14 französische Fahnen, Kriegsbeute v. 1870/71. Aus der Garnisonkirche zu Potsdam.

Eine Sammlung von Ehrenzeichen und Medaillen deutscher Staaten v. 1748—1870/71.

Überweisung Sr. Königlichen Hoheit des Fürsten von Hohenzollern:

Bronzerohr des Grafen Eitel Friedrich von Hohenzollern-Hechingen. Mit Wappen und Jahreszahl 1580.

Bronzerohr des Grafen Karl von Hohenzollern-Sigmaringen. Mit Wappen und Jahreszahl 1581.

Überweisung der Kirche zu Gr.-Machnow

Degen nebst Portepee des brandenburgisch-preufsischen Generals Otto von Schlabrendorf.

Ringkragen und Handschuhe, ebenso.

Feldherrnstab, ebenso.

Sporen, ebenso.

Überweisungen des Königlichen Kriegsministeriums

6 bronzene französische Vorderlader mit dem Wappen Louis' XIV aus dem Artilleriedepot zu Strafsburg i. E.

Bronzerohr mit dem Namenszug L L nebst Lafette. 1819.

Bronzerohr mit dem Namenszug L P. 1846.

Bronzerohr mit dem Namenszug N. 1857.

Standarte des Ulanen-Regiments Graf zu Dohna (Ostpr.) Nr. 8. 1806—98.

Geschenke

Herr Verlagsbuchhändler H. Schindler, Berlin. Französischer Ehrensäbel mit Scheide und preufsisches Säbelgehenk. Genommen bei Aubervilliers am 3. Mai 1815.

Herr Amtsgerichtsrat Mila, Berlin. Helm eines Wachtmeisters der Leib-Gendarmerie. 1860—89.

Herr Major Mock, Berlin. Tschako eines Offiziers vom Grofsherzoglich Hessischen Leibgarde-Jäger-Bataillon.

Herr Forstmeister Witte, Stettin. Offizierdegen mit Scheide. 1757.

Herr von Dreyse, Sömmerda. Radschlossgewehr mit Kurländerschloss. Lauf und Schaft reich verziert. Deutsch von 1600.

Herr von Riesen, Elbing. Zwei kleine Steinschlosspistolen von H. W. MORTIMER, London um 1830.

Frau Intendanturrat L. Hoock, Steglitz. Die vollständige Uniform eines Offiziers vom 7. Bayerischen Jäger-Bataillon, getragen 1870/71.

Herr Woldemar Hesse von Hessenthal. Klinge des dem General-Feldmarschall Fürsten Blücher 1814 anlässlich seines Besuches in London von der City dargebrachten Ehrensäbels.

Herr Hauptmann von Neumann-Kosel. Zwei preufsische Offizierdegen von 1723 und circa 1730. Säbel eines preufsischen Husarenoffiziers. 1720—40.

Herr A. Zetsche, Berlin. Dänische Wallbüchse. Beutestück von Düppel 1864.

Erwerbungen

40 Offizier-Spontons und Unteroffizier-Kurzgewehre aus der Zeit Friedrichs des Grofsen.

Säbel eines preufsischen Husarenoffiziers 1740—1808.

Persischer Sattel. XVIII Jahrh.

Ringkragen mit Emailplatte eines preufsischen Offiziers. Um 1800.

Emailplatte zu einem preufsischen Ringkragen. Wie vor.

Zwei Paar Sporen. XVI und XVII Jahrh.

Degen mit silbertauschiertem Griff. Deutschland XVI Jahrh.

Patronentasche in Eisen getrieben mit Namenszug des Herzogs Julius von Braunschweig. 1571.

Ein Paar Steigbügel in Gold- und Silbertauschierung. Italien XVI Jahrh.

Degen mit gemaltem Fayencegriff. Deutsch um 1750.

Trensengebiss von verzinntem Eisen. Deutschland XVII Jahrh.

Klinge eines Landsknechtsschwerts, eingeätzt das Evangelium St. Johannis. Deutsch um 1520.

Gotisches Schwert des XIV Jahrhunderts.

Zwei Schwerter mit reich verziertem Eisengriff von 1500 und 1580.

Eisenhut von hellem Stahl. Deutschland XIV Jahrh.

Venezianischer Helm von Eisen getrieben. XV—XVI Jahrh.

Zwei siamesische Schwerter. Griff und Scheide von Silber.

Bronzenes Kanonenmodell mit dem oranischen Wappen. Um 1640.

Drei Siegel Kaiser Napoleons I. Kriegsbeute von 1815.

Zwei Steinschlosspistolen bez. Thuraine. Frankreich XVII Jahrh.

Steinschlossbüchse besonderer Konstruktion bez. Joh. Franz. Karg inventor Insprugg. Circa 1600.

VON UBISCH

BRESLAU

SCHLESISCHES MUSEUM DER BILDENDEN KÜNSTE

Von der Erwerbung von Kunstwerken musste in dieser Etatsperiode abgesehen werden, weil dem Museum die Herstellung eines Abbildungswerkes schlesischer Kunstdenkmäler aus den ordentlichen Etatsmitteln obliegt.

An Kupferstichen, Radierungen und Lithographien moderner Meister wurden 74 Blatt erworben, darunter Arbeiten von GREINER, KLINGER, LIEBERMANN, MEYER-Basel, PACZKA-WAGNER, ULBRICH, WENBAN.

Der kunstwissenschaftliche Apparat wurde vermehrt durch 270 Bände und 732 Photographien.

JANITSCH

Berlin, gedruckt in der Reichsdruckerei

Zwanzigster Jahrgang No. 4. 1. Oktober 1899

AMTLICHE BERICHTE
AUS DEN
KÖNIGLICHEN
KUNSTSAMMLUNGEN

DAS JAHRBUCH DER KÖNIGLICH PREUSSISCHEN KUNSTSAMMLUNGEN ERSCHEINT VIERTELJÄHRLICH
ZUM PREISE VON 30 MARK FÜR DEN JAHRGANG

I. KÖNIGLICHE MUSEEN

1. April — 30. Juni 1899

A. GEMÄLDE-GALERIE

Durch schnelles Eingreifen des Kaiser Friedrich-Museums-Vereins wurde die Gemälde-Galerie in den Stand gesetzt, aus einer der letzten grofsen englischen Privat-Galerien mit einer gröfseren Zahl von hervorragenden Meisterwerken der niederländischen Schulen des XVII Jahrhunderts, namentlich der holländischen Kleinmeister, aus der im Spätsommer vorigen Jahres in den Handel gebrachten Sammlung von Lord Francis Pelham Clinton-Hope die erste Wahl von einer Anzahl für unsere Galerie besonders erwünschter Hauptwerke zu erwerben. Die Berliner Galerie hat nach keiner Richtung einen so empfindlichen Mangel, wie gerade an bedeutenden Gemälden dieser holländischen Kleinmeister, die nur in ihren Hauptwerken richtig geschätzt werden können. Da sie der modernen Empfindung, namentlich auch durch das gegenständliche Interesse und den koloristischen Reiz, besonders nahe stehen, so ist die Vermehrung dieser auch dem gröfseren Publikum verständlichen und von ihm besonders geschätzten Schule in wirklichen Meisterwerken eine der wichtigsten Aufgaben der Galerieverwaltung.

Von den sieben Gemälden, die durch den Museums-Verein erworben wurden und seit einigen Monaten in der Galerie ausgestellt sind, sind im verflossenen Quartal zunächst drei Eigentum des Museums geworden. Zwei der für Berlin erworbenen Hope-Bilder sind Werke von P. P. RUBENS und lehren ihn nach einer seiner bedeutendsten Seiten kennen, in der er in unserer Galerie gar nicht vertreten war: als Landschaftsmaler. Die Hope-Kollektion besafs eine gröfsere Landschaft, auf Bolusgrund skizzenhaft und sehr breit entworfen, den Schiffbruch des Äneas darstellend, offenbar die Vorlage für den gegenseitigen Stich von BOLSWERT. Sie giebt, obgleich durch das Durchwachsen des Bolusgrundes in der Färbung beeinträchtigt, von RUBENS' grofsartigem Aufbau heroischer Landschaften eine vortreffliche Anschauung. Während dieses Bild als Geschenk des Herrn Alfred Beit in London an den Verein gelangte und als solches der Galerie überwiesen wurde, wurde eine zweite Landschaft von RUBENS durch Erstattung des Preises Eigentum der Galerie. Das kleine Bild, das als Erinnerung eines Naturschauspiels vom Meister prima, in wenigen grofsen Zügen, niedergeschrieben ist, giebt die einfachen Formen des vlämischen Flachlandes, aufgelöst in der farbigen Glut der aufgehenden Sonne. Diese köstliche Farbenskizze hat RUBENS zu seiner Landschaft mit dem Turnier im Louvre benutzt.

Das zweite erworbene Bild ist das Werk eines Meisters, der in unserer Galerie bisher ganz fehlte: Die Apfelschälerin von NICOLAES MAES. Mit P. DE HOOCH und dem Delfter VERMEER steht MAES an der Spitze der Künstler, die unter REMBRANDTs Einfluss das Sittenbild in Holland ausgebildet haben. Die Innigkeit der Empfindung, die der grofse Meister der holländischen Schule seinen

biblischen Darstellungen zu geben versteht, weifs sein Schüler MAES auch den einfachsten Motiven aus dem Alltagsleben mitzuteilen, indem er dabei die Mittel des Meisters: den Lichteinfall, das Helldunkel, die satte kräftige Färbung in eigener Weise zur Anwendung bringt. Das Hopesche Bild gehört durch den Ausdruck des stillen Glückes und der Zufriedenheit bei der Arbeit und in den bescheidensten Verhältnissen, durch die Kraft der Färbung und die Feinheit des Helldunkels zu den hervorragendsten unter den seltenen Genrebildern des Malers.

Das dritte Gemälde, das jetzt in das Eigentum der Galerie übergegangen ist, die »Farm im Walde« von ADRIAEN VAN DER VELDE, kann wohl als das Meisterwerk dieses Künstlers, zugleich als eine der vollendetsten Darstellungen der belebten Landschaft überhaupt bezeichnet werden. Solche Werke beweisen, dass A. V. D. VELDE neben RUISDAEL, HOBBEMA und CUIJP unter den ersten Landschaftsmalern Hollands genannt zu werden verdient. In der Lokalfarbe reicher und wahrer, in der Durchführung und Zeichnung feiner und richtiger als seine Landsleute, steht er in Meisterschaft der Wiedergabe von Licht und Luft ebenbürtig und eigenartig neben ihnen. Über seine kleinen einfachen Ausschnitte aus dem holländischen Flachlande ist durch den zarten Duft des sonnigen Tages und die hellen schönen Farben eine eigene sonntägliche Stimmung gebreitet, die sich auch den Figuren und Tieren mitteilt, mit denen er die Landschaft zu beleben weifs, als ob sie von ihr unzertrennlich wären.

BODE

B. SAMMLUNG DER SKULPTUREN UND GIPSABGÜSSE

I. ANTIKE SKULPTUREN

Die Sammlung der Originale erhielt als Geschenk des Herrn Major Morgen, Flügeladjutanten Sr. Majestät des Kaisers und Königs und Militärattaché bei der Kaiserlichen Botschaft in Konstantinopel, eine Marmorstele aus Brussa mit einer Ehreninschrift für den Priester und Gymnasiarchen Sakerdos, der im Reliefbild darüber vor einem Altar spendend dargestellt ist.

Für die Sammlung der Gipsabgüsse wurde ein Abguss der kapitolinischen Gruppe von Eros und Psyche erworben.

KEKULE VON STRADONITZ

II. BILDWERKE DER CHRISTLICHEN EPOCHE

Die Abteilung hat im verflossenen Quartal eine Reihe wertvoller byzantinischer Bildwerke, der Grofs- wie der Kleinplastik, erworben, über welche im Zusammenhang berichtet werden soll, sobald sie zur Aufstellung gelangen können.

Sodann hat dieselbe wieder eine dankenswerte Bereicherung durch verschiedene Geschenke erhalten.

Herr Geh. Justizrat Lessing schenkte die Gruppe der Maria mit dem Kinde auf einer Bank sitzend, eine etwa um die Mitte des Quattrocento entstandene wertvolle Arbeit in gebranntem Thon (ursprünglich bemalt), die aus der Nähe von Urbino stammt. Dass der Künstler in Urbino zu suchen sei, ist sehr unwahrscheinlich. Es liegt vielmehr nahe, an einen Florentiner oder Bologneser Thonbildner dieser Zeit zu denken; doch sind Arbeiten von ähnlichem Charakter mir bisher nicht bekannt geworden.

Von Herrn E. V. wurde eine kleine eigenartige und anziehende ROBBIA-Figur, ein nackter Putto als Wappenhalter aus den letzten Jahrzehnten des Quattrocento, geschenkt, dessen Künstler nach Typus und Behandlung unter den bekannten Mitgliedern der Familie DELLA ROBBIA wohl nicht zu suchen ist.

Herr Dr. G. M. R. überwies der Sammlung das sehr pikant behandelte Thonmodell des GIOVANNI DA BOLOGNA zu der Marmorgruppe im See des Giardino Boboli, einen Zwerg Cosimos I nackt auf einer Schildkröte darstellend. Die Abteilung besitzt schon eine Bronzestatuette dieses Zwerges, von CIOLI ausgeführt, die derselbe Gönner unserer Sammlungen früher geschenkt hat.

Eine ansprechende kleine Thongruppe, gleichfalls wohl das Modell zu einer grofsen Gruppe und ursprünglich bemalt, wurde von Herrn Gustav Salomon geschenkt. Sie ist dem BEGARELLI nahe verwandt, jedoch wohl schon von jüngerer Entstehung.

Von ungenannten Freunden wurden der Abteilung ein paar kleine, reich durchgebildete Reliefs aus Walrosszahn, die grofs stilisierten Symbole der Evangelisten Johannes und Markus, tüchtige Arbeiten des XII Jahrhunderts, sowie ein Elfenbeinrelief mit einer Darstellung aus der Legende des hl. Clemens, eine sehr zierliche deutsche Arbeit vom Anfang des XI Jahrhunderts, wahrscheinlich vom Mittelrhein, zum Geschenk gemacht. Auch diese Stücke sind sehr erwünschte Vermehrungen der Abteilung, weil die Elfenbeinsammlung verwandte Stücke bisher nicht besafs.

Die Sammlung der Stucchi wurde in gleicher Weise um ein seltenes Stück bereichert: der Leichnam Christi im Grabe von zwei Engeln aufrecht gehalten, eine tüchtige Arbeit mit feiner alter Bemalung von einem paduanisch-venezianischen Künstler unter DONATELLOs Einfluss, ähnlichen Jugendbildern GIO. BELLINIs nahe verwandt.

Von einem hohen Gönner, der unseren Sammlungen sein Interesse schon häufig bewiesen hat, erhielten wir als Geschenk eine alt bemalte Stuckmadonna in einem alten vortrefflichen Tabernakelrahmen. Die charaktervolle Arbeit rührt von einem Florentiner Nachfolger des DONATELLO um 1450 her.

BODE

C. ANTIQUARIUM

Als Geschenk des Herrn Paton in Kalymnos ging dem Antiquarium zu eine kleine Sammlung von Fundstücken aus Datscha bei Knidos. Die Sammlung besteht hauptsächlich aus Scherben von Vasen rhodischer, protokorinthischer und korinthischer Art. Dazu kommen Bruchstücke von kleinen stehenden männlichen Figuren aus Kalkstein, die den kyprischen Steinfigürchen ähnlich sind, endlich Bruchstücke von kleinen menschlichen und Tierfiguren aus Terracotta. Alle diese Scherben und Bruchstücke stammen aus derselben Fundstelle, vermutlich einem Temenos der Dioskuren. Andere Fundstücke daher sind in das Britische Museum gekommen.

KEKULE VON STRADONITZ

D. MÜNZKABINET

Die Sammlungen sind vermehrt um 102 griechische, 77 römische, 850 mittelalterliche, 1853 neuzeitliche, 108 orientalische Münzen, 58 Medaillen und 5 Siegelstempel, insgesamt 3052 Stück.

Unter den antiken griechischen Gold- und Silbermünzen verdienen besonders hervorgehoben zu werden: ein Goldstater des Demetrius Poliorcetes von wunderbarer Erhaltung, der bisher nur in einem in Florenz befindlichen Exemplar bekannt war, zwei Tetradrachmen von Amphipolis mit dem Apollokopf von vorn von ausgezeichneter Arbeit, eine durch feine und charaktervolle Ausführung bemerkenswerte Tetradrachme des Lysimachus, eine der Sammlung bisher noch fehlende Tetradrachme von Cydonia, mehrere der sehr seltenen Silbermünzen von Panticapaeum und Phanagoria, zwei bisher noch unbekannte Teilstücke des persischen Dareikos, ein Silberstater von Mallus mit dem Kopf eines Satrapen, eine Drachme von Sinope mit dem Namen des persischen Satrapen Abd-Sisin, endlich unter den Münzen Grofsgriechenlands ein Didrachmon von Allifae und ein ebenso seltener wie schöner Diobol von Rhegium.

Die Sammlung der Kupfermünzen wurde besonders durch interessante mösische und thrakische Kaisermünzen bereichert, durch den uns bisher noch fehlenden Viertel-Shekel des Simon Maccabaeus vom Jahre 4, sowie durch den äufserst seltenen Triens von Calatia.

Unter den römischen Münzen sind besonders zu nennen: ein vorzüglich erhaltenes Exemplar des Denars des L. Plaetorius Cestianus mit dem Kopfe des Brutus, eine bisher noch unbekannte Grofsbronze der jüngeren Agrippina, ein noch stempelfrisches Exemplar der Fausta als nobilissima femina, schliefslich zwei der medaillenartigen, unter

dem Namen Contorniat bekannten Münzen, die eine mit dem Bildnis des Sallust, die andere mit zwei sehr schön und energisch gezeichneten Theatermasken.

Unter den Münzen des frühen Mittelalters sind hervorzuheben: ein merowingischer Triens von Metz, einer der beiden Otto-Adelheidpfennige aus dem Funde von der Leifsower Mühle, die um den Kopf nur den Namen der Kaiserin tragen, der Zwitterpfennig, der mit dem Hauptgepräge der Otto-Adelheidpfennige das der autonomen magdeburger vereinigt, niederelbische Agrippiner aus dem Funde von Alt-Ruppin, zwei braunschweiger Dünnpfennige Lothars, des Herzogs von Sachsen, eine vollständig neue Erscheinung, und 15 ihrer Fundgenossen, gleichfalls nordharzischen Ursprungs aus dem Beginne des XII Jahrhunderts aus dem Funde von Weddewarden im Lande Wursten. An Brakteaten sind erworben der Rest des alten Fundes von Arnsgereuth, der aufser Pfennigen der Kaiserlichen Münze zu Saalfeld namentlich ein Gepräge der Vögte von Weida enthalten hat, thüringische Reiter- und Helmpfennige der zweiten Hälfte des XIII Jahrhunderts aus dem Funde von Eisenach, schwäbische Pfennige aus der ersten Hälfte des XIII Jahrhunderts aus dem Funde von Ellenbrunn, neumärkisch-schlesische Pfennige aus einem Funde der bromberger Gegend, eine grofse Zahl hamburger und namentlich gräflich holsteiner Pfennige aus dem Funde von Wesselburen, thüringer, insbesondere erfurter Pfennige des XIV Jahrhunderts aus dem Funde von Rudersdorf und zwei vereinzelte Stücke, nämlich ein Exemplar des seltenen Brakteaten mit dem Namen von Alzey und ein grofser Reiterpfennig des Grafen Friedrich von Beichlingen, von dem nur noch ein zweites Exemplar bekannt ist. Eine Auswahl pommerscher und mecklenburgischer Vinkenaugen ist dem Funde von Greifenhagen entnommen. Ein Unikum ist der kleine zweiseitige Pfennig mit mecklenburgischem Herzogstitel. Aus dem zu Regensburg gemachten grofsen Funde von Groschen der Könige Karl Robert von Ungarn, Johann von Böhmen und Philipp des Schönen von Frankreich ist ein Silberbarren in Form eines Gusskönigs, 1,925 kg schwer, erworben, das erste derartige Stück süddeutschen Ursprungs. Als Seltenheit ist ferner der Floren des Herrn von Heide und Terblyt zu bezeichnen. Weitere mittelalterliche Goldmünzen, namentlich mehrere dortmunder Gulden Sigismunds mit dem Bilde des stehenden Kaisers, entstammen dem Funde von Lindern. Von den breiten Groschen des XIV Jahrhunderts sei die Gemeinschaftsmünze des Erzbischofs Boemund von Trier und des Herzogs Wenzel von Luxemburg genannt. Besondere Beachtung verdient ein einseitiger glatter brandenburgischer Pfennig, welcher der Zeit des Kurfürsten Albrecht Achill angehören wird, während bisher derartige Münzen erst aus Joachims I Zeit bekannt gewesen sind. Unbekannt sind bisher auch gewesen der otterndorfer Kreuzgroschen des Herzogs Magnus von Lauenburg vom Jahre 1509, der Kreuzgroschen des Grafen Johann von Ritberg vom Jahre 1512 und die Nachahmung der Prager Pfennige durch dessen Sohn, den Grafen Otto III von Ritberg, mit deutscher Umschrift, zwei besonders lehrreiche Beispiele für die mannigfache Nachprägerei dieser Herren.

Unter den neuzeitlichen Münzen ist als das hervorragendste Stück der Guldenthaler des Grafen Georg von Helfenstein vom Jahre 1565 zu bezeichnen. Aufserdem sind von den Einzelerwerbungen zu nennen der Guldenthaler des Grafen Ulrich von Monfort vom Jahre 1569, der Thaler des Grafen Simon V v. d. Lippe vom Jahre 1601, der quedlinburger Halbthaler vom Jahre 1623 und der dortmunder Viertelthaler von 1634.

Eine wesentliche Bereicherung haben wieder die Reihen der Kippermünzen aus dem Beginne des dreifsigjährigen Krieges sowie die gleichfalls geringhaltigen Zweidritteltthaler aus dem letzten Viertel des XVII Jahrhunderts erfahren. Durch den Erwerb der Sammlung hildesheimer Münzen, welche der Schulrat Tappen hinterlassen hat, ist diese Reihe nahezu vollständig geworden. Auch sind die Scheidemünzen des Grofsen Kurfürsten und Friedrichs III sowie Friedrichs des Grofsen durch eine umfangreiche Auswahl aus zwei Münzfunden beträchtlich ergänzt.

Ohne jedwedes Gegenstück ist das medaillenförmige Stück des Chalifen el-Muktadir billah (908/932), auf dessen einer Seite dieser als Verschwender und Prasser bekannte Fürst mit dem Weinbecher in der Hand sitzend

dargestellt ist, während die andere ihn als Lautenspieler zeigt. Als Münzort wird Sârije in Taberistan zum ersten Male genannt auf einem Dirhem des Zijariden Waschmegîr aus dem Jahre 363 der Flucht (= 973/74). Merkwürdig ist auch ein aus Hinterindien erworbener Silberbarren in Form einer mit Warzen besetzten Stange.

Von den Medaillen ist nur die auf den Markgrafen Wilhelm von Brandenburg, Erzbischof von Riga, den Bruder des Herzogs Albrecht von Preufsen, besonders namhaft zu machen, welche sich in keiner deutschen Sammlung in einem zweiten Exemplare findet. Die übrigen sind zumeist neuen Ursprungs und stammen in der Mehrzahl aus Wien (Christbauer, Pawlik, Scharff, Schwerdtner, Schwarz, Tautenhayn).

Von den Siegelstempeln endlich nennt ein mandelförmiger Stempel aus dem XIV Jahrhundert die St. Marienkirche in Minden, ein zweiter die Juristenfakultät der Universität zu Paris als Siegelinhaber.

Geschenke verdanken wir dem Reichskanzleramt, dem Kultusministerium, dem k. k. Österreichischen Oberst-Kämmereramt, den Herren Freiherrn von Gersdorff, Ober-Regierungsrat Müller, W. Mayer und Fr. Wilhelm (Stuttgarter Metallwarenfabrik), Professor Dr. Verworn, Direktor Dr. Voss und A. Weyl.

MENADIER. DRESSEL

E. KUPFERSTICHKABINET

Die wichtigsten in der Zeit vom 1. April bis 30. Juni 1899 gemachten Erwerbungen finden sich nachstehend verzeichnet. Es sind darunter einige aus der Sammlung Sträter-Aachen stammende Blätter, die dem Kabinet jetzt einverleibt werden konnten.

A. KUPFERSTICHE

MEISTER M. Z. (Martin Zasinger). Das Turnier. B. 16.

GEORG PENCZ. Esther und Ahasver. B. 8. — Judith und Holofernes. B. 24. — Mutius Scaevola. B. 74. — Titus Manlius. B. 76.

HANS BROSAMER. Samson und Delila. B. 1.

REMBRANDT. Christus heilt die Kranken (das Hundertguldenblatt). B. 74 II. Zustand auf holländischem Papier. Ein Abdruck von aufserordentlicher Schönheit. — Die Landschaft mit den drei Bäumen. B. 212. — Die Landschaft mit der Hütte und dem Heuschober. B. 225. Wie die vorhergehenden Blätter aus der Sammlung Sträter.

ADRIAAN VAN OSTADE. Der lachende Bauer. D. 1 I. — Die lachende Bäuerin. D. 2 I. — Kopf eines Alten mit spitzer Mütze. D. 3 III. — Der sitzende Raucher. D. 5 II. — Der lachende Raucher. D. 6 II, 1. — Der ins Horn stofsende Bäcker. D. 7 V. — Der Raucher am Fenster. D. 10 II. — Die ländliche Zärtlichkeit. D. 11 V. — Die Raucher. D. 13 II. — Der leere Krug. D. 15 III. — Der Bettler mit gekrümmtem Rücken. D. 20 II. — Die Hasplerin vor der Hausthür. D. 25 II. — Die Sängerin. D. 30 VI. — Der Violinspieler und der kleine Leiermann. D. 45 II und III. — Das Fest unter der Laube. D. 47 IV. — Das Fest unter dem grofsen Baum. D. 48 I.

ANTON WATERLOO. Die Mühle im Gehölz. B. 103.

ALLART VAN EVERDINGEN. Die Zeichner auf dem Felsen. Dr. 63 I. — Der spitze Felsen. Dr. 74 I. — Der Nachen am Ufer. Dr. 82 II. — Die zwei Karren. Dr. 89. — Die drei beladenen Männer. Dr. 90.

THOMAS WIJCK. Die Kartenspieler. B. 2. — Die Bettler. B. 12.

Italienische Schule XV Jahrhundert NIELLEN: Totenkopf auf einem Buch. — Pietà. — Brustbild eines jungen Mädchens nach links. — Allegorie auf die Musik. — Die Geburt Christi. — Herkules stehend. — Stehende junge Frau mit Kugel und Füllhorn. — Christus am Kreuz. — David mit der Schleuder. — Triton eine Nymphe entführend. — Neptun auf einem Wagen stehend.

GIULIO CAMPAGNOLA. Die hl. Genoveva (Kopie nach Dürer). P. 10.

MARCANTONIO RAIMONDI. Die Marter des hl. Laurentius. B. 104.

AGOSTINO VENEZIANO. Zwei Liebesgötter. B. 280.

CLAUDE GELLÉE (Claude Lorrain). Der Tanz unter den Bäumen. R.-D. 10 I. — Hirt und Hirtin in Unterredung. R.-D. 21 I.

B. HOLZSCHNITTE

DEUTSCHE SCHULE XV JAHRHUNDERT. Der hl. Michael mit der Madonna. Altkoloriert. Schreiber II, S. 150 Nr. 1631.

—. Die hl. Gertrud von Nivelles. Altkoloriert. Schreiber II, S. 90 Nr. 1454.

ALBRECHT DÜRER. Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes. B. 56 (vor der Verwendung zum Buch).

NIEDERLÄNDISCHE SCHULE UM 1500. Maria mit dem Kinde in einer Blumenumrahmung.

L. BUSINCK. Der Flötenbläser. Clairobscur von drei Platten.

C. V. LE SUEUR. Prometheus. Clairobscur von zwei Platten.

C. BÜCHER MIT HOLZSCHNITTEN

Ortus sanitatis. Mainz 1491. Fol. Hain Nr. 8944.

Der Ritter vom Turn. Basel, Michel Furter, 1493. Fol. Hain Nr. 15514. Die Holzschnitte werden neuerdings DÜRER zugeschrieben.

Spiegel der waren Rhetoric. Freiburg i. B., Fr. Riederer, 1493. Fol. Hain Nr. 13914.

Ein gar schone newe histori der hochen lieb des kuniglichen fursten Florio: vnnd von seyner lieben Bianceffora. Metz, Caspar Hochfeder, 1499. Fol. Hain Nr. 7190.

Die Passion vnsers herren Jhesu Christi mit vil schonen Betrachtungen. Ohne Ort und Jahr. 4°. Mit Holzschnitten von LUCAS CRANACH. B. 6—20. Unbeschriebene Ausgabe mit deutschem Text.

Dye legend vnd leben des heylige sandt Keyser Heinrichs. Bamberg, Hans Pfeyll, 1511. 4°.

Sachsenspiegel mit vil newen Addicioñ .... Augsburg, S. Otmar, 1517. Fol.

Wann vnd vmb wellicher vrsachen willen das loblich Ritterspil des turniers erdacht .... Augsburg 1518. Mit Widmung von Marx Wirsung.

Zwo Comedien des synn reichen poeten Plauti nämlich in Menechmo vn Bachide .... geteuwtscht durch .... Albrecht võ Eybe .... Augsburg 1518. 4°.

Ein warhafftige history von dem kayser Friderich .... Barbarossa. Landshut, J. Weifsenburger, 1519. 4°.

Das neu Testament .... Augsburg, S. Otmar, 1523. Fol.

Legenda sanctorum trium regum. Modena 1490. 8°.

Regulae ordinum S. Benedicti. Venedig, L. Ant. de Giunta, 1500. 4°. Rivoli, p. 219.

Libro Dabaco. Ohne Ort und Jahr. (Venedig um 1530.) 8°.

D. ZEICHNUNGEN

ITALIENISCHE SCHULE XV JAHRHUNDERT, verwandt der Kunstrichtung des Fra Angelico. Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes. Aus einem Missale. Deckfarbenmalerei auf Goldgrund. Pergament. 284 mm hoch, 206 mm breit.

ITALIENISCHE SCHULE UM 1500. Der hl. Sebastian. Silberstiftzeichnung auf blaugrau grundiertem Papier. 123 : 110.

ADRIAAN VAN OSTADE. Bauern im Wirtshaus. Getuschte Federzeichnung. 191 : 167.

JAN ASSELYN. Bauernfamilie beim Essen. Getuschte Federzeichnung. 196 : 314.

GIULIO CLOVIO. Ein Blatt aus einem Cantionale mit der Darstellung des Königs David und reich verzierter Bordüre, in deren Unterrand das Portrait Papst Pius' V angebracht ist. Malerei in Deckfarben auf Pergament. 688 : 514. Geschenk eines Ungenannten.

Werke neuerer Kunst

BERTRAND. L'Embarquement pour Cythère. Nach Watteau. Farbig gedruckter Kupferstich.

FÉLIX BRACQUEMOND. Edmond de Goncourt. Beraldi Nr. 54. Radierung.

JEAN-FRANÇOIS RAFFAËLLI. Der gelbe Baum. Farbige Radierung.

—. Der Arbeiter und sein Kind. Farbige Radierung.

GAVARNI. Le Diable à Paris. Paris 1845—1846. 2 Bände. 8°. Buch mit Holzschnitten.

DERSELBE. Le Juif errant par Eugène Sue. Paris 1845. 4 Bände. 8°. Buch mit Holzschnitten.

J.-J. GRANDVILLE. Scènes de la vie privée et publique des animaux. Paris 1842. Buch mit Holzschnitten.

Aus dem Landeskunstfonds wurden angekauft und dem Kupferstichkabinet überwiesen:

LUDWIG KÜHN. Der Fährmann. — Paulus im Gemach, nach Rembrandt. — Alte Frau, nach Rembrandt. — Einfahrt bei Vlissingen, nach G. Schönleber. Radierungen.

LIPPMANN

F. ÄGYPTISCHE ABTEILUNG

I. ÄGYPTISCHE ALTERTÜMER

An der Spitze unseres Berichtes geziemt es sich, eine Leihgabe des Herrn Dr. C. Reinhardt zu nennen, die von all dem Wertvollen, das uns in diesem Vierteljahr zugegangen ist, weitaus das Bedeutendste ist.

Flinders Petrie hat in den Jahren 1889 bis 1890 am Eingang des Faijums bei Illahun die Ruinen einer Stadt aufgedeckt, die Usertesen II (um 1900 v. Chr.) in Verbindung mit seiner Pyramide gegründet hat. Dabei fand sich eine Anzahl von Papyrus, die Briefe, Rechnungen u. s. w. aus dem täglichen Leben enthielten und die der langen Reihe geschäftlicher Schriftstücke, die uns vom neuen Reiche an durch alle Zeiten der ägyptischen Geschichte hindurch erhalten sind, ein neues, weit älteres Glied hinzufügten. Der unter dem Namen der Kahunpapyrus bekannte Fund ist 1898 von F. Ll. Griffith veröffentlicht worden.

Unlängst ist nun an derselben Stelle von den Fellachen ein neuer, noch gröfserer Fund solcher Papyrus gemacht worden, und dieser ist durch Dr. Reinhardt's Leihgabe zum gröfsten Teile unserer Sammlung gesichert worden. Er enthält Akten (Journale, Briefe, Quittungen u. s. w.) der Verwaltung des Haupttempels jener Stadt.

Da die Königlichen Museen schon die vier berühmten litterarischen Papyri des mittleren Reiches besitzen, so ist durch diese neue Zuwendung das Schrifttum dieser alten Zeit in Berlin jetzt besser als in jeder anderen Sammlung vertreten.

Herr Dr. Reinhardt aber, der uns diesen Schatz anvertraut hat, hat damit jetzt bei seinem Weggange aus Ägypten seinem unermüdlichen und uneigennützigen Wirken, von dem unsere Berichte so oft zu melden gehabt haben, einen glänzenden Abschluss gegeben.

Für Geschenke sind wir Herrn Prof. Hess in Kairo, Herrn Konsularagenten Moharb Todrus in Luxor, vor allem aber Herrn Konsul Pelizaeus in Kairo zu Dank verpflichtet. Die hauptsächlichsten Stücke sind in der folgenden Liste an ihrer Stelle genannt.

Bei der grofsen Zahl der Erwerbungen dieses Vierteljahres, die wir zumeist der Thätigkeit der Herren Dr. Reinhardt, Dr. v. Bissing und Dr. Borchardt verdanken, können im folgenden nur die wichtigsten aufgeführt werden.

Aus den ersten Dynastien (vor 2800 v. Chr.)

Krugverschluss aus dem Grabe des Königs Per-eb-sen (Dynastie 2) in Abydos, mit dem Namen des Königs und einer Darstellung des Gottes Set.

Gefäfs aus schwarzem Stein in Form eines Frosches mit abgeschnittenem Kopf.

Fund von vielen Pfeil- und Harpunenspitzen, Messern und anderen Werkzeugen aus Feuerstein (Abydos).

Pfeilspitzen aus Bergkrystall.

Elfenbeinstab mit einem bärtigen Männerkopf.

Bemalte Thongefäfse und Schmucksachen aus Knochen u. s. w. Geschenk Todrus.

Halbkugelförmige Schale aus Feuerstein.

Aus dem alten Reiche (etwa 2800—2500 v. Chr.)

Kopf einer Königsstatue mit kurzer Perücke und Diadem.

Reliefs aus dem Tempel, den König Ra-en-user bei Abusir der Sonne erbaut hat. Andere Stücke ebendaher sind seiner Zeit aus dem Vermächtnis des Herrn Dr. Deibel erworben worden.

Grabrelief: Darstellung des Vogelfangs mit dem Schlagnetz.

Desgl. Nilpferdjagd im Papyrusdickicht.

Desgl. Fischstechen im Papyrusdickicht.

Desgl. Schreiber, die vor ihren Schreibgeräten hocken und Opfergaben in Empfang nehmen.

Desgl. Grofse Darstellung des Toten mit seiner Frau. Mit gut ausgeführten Inschriften.

Desgl. Ähnlich, aber von geringerer Arbeit.

Inschrift aus dem Grabe eines Tenti (dessen Statue wir 1895 erworben haben) mit einer Verfügung über die am Grabe bediensteten Leute.

Lebensgrofser Männerkopf, aus dem lebendigen Fels gehauen. Aus einem Felsengrabe bei Memphis.

Teil eines Alabastergefäfses in Form einer Frau, die ihren Schofsaffen vor sich hält.

Aus der Zeit zwischen altem und mittlerem Reich (etwa 2500—2200 v. Chr.)

Grofser Grabstein eines Mannes, gleich merkwürdig durch den rohen Stil und den Inhalt seiner Darstellungen (Darbringen der Speisen, Schlachten, Bierbrauen u. s. w.). Geschenk Pelizaeus.

Aus dem mittleren Reich (etwa 2200 bis 1800 v. Chr.)

Thönerne Opfertafeln in Form von Häusern mit den davor liegenden Höfen. Zum Teil Geschenk Todrus.

Zwei grofse Brettspielsteine aus blauer Fayence.

Welliger Stab aus dem Grabe in Siut, in dem die in Giseh befindlichen Soldatenfiguren gefunden worden sind.

Aus dem neuen Reich (etwa 1600 bis 1100 v. Chr.)

Denkstein aus den Gräbern der heiligen Mnevisstiere in Heliopolis, geweiht von einem Tempelbeamten und seinem Sohne. Dargestellt ist der Hohepriester von Heliopolis, ein Prinz Amosis, wie er vor dem Bilde des heiligen Stieres räuchert (Anfang der 18. Dynastie. Etwa XVI Jahrhundert v. Chr.).

Reliefbruchstück aus einem Tempel: Köpfe hethitischer Soldaten, vermutlich aus dem Bilde eines Kriegszuges Ramses' II (um 1300 v. Chr.).

Grabrelief: Gelandete Lastschiffe; darauf ruhend und plaudernd die Schiffer und ihre Frauen.

Desgl. Dattelernte. Die Ernte ist beendet; die Datteln werden in Tragen weggeschafft und die Affen, mit deren Hilfe sie gepflückt sind, hinweggeführt.

Desgl. Der Verstorbene von der Göttin des Westens umarmt.

Reliefbruchstück aus einem Tempel: Zwei Königsstatuen werden von Priestern in einem Festzug getragen.

Desgl. König Haremheb opfernd.

Holzfigürchen eines nur mit vergoldetem Gürtel und Halskragen bekleideten Mädchens, die wohl ein Kästchen auf der linken Schulter und Blumen in der rechten Hand trug. Eine der hübschesten bekannten Figuren dieser Art.

Figur der Göttin Thoëris in Nilpferdgestalt, aus rotem Jaspis, etwa 9 cm hoch.

Holzfigur eines gebundenen Negers, etwa Verzierung eines Stuhles oder Kastens.

Salbschale aus Holz in Form eines Bündels von Papyrus, von zierlicher Form und Arbeit.

Salbschale aus Stein in Form eines Ausländers, der eine Antilope und andere Gaben bringt.

Stücke von Totenfiguren Sethos' I aus Fayence.

Kleines kupfernes Gewicht in Form einer liegenden Kuh.

Aus der Spätzeit (etwa 700—300 v. Chr.)

Felseninschrift aus dem Gebirge südlich von Abydos aus dem fünften Jahre König Nechtharhebs. Sie verbietet bei Strafe des Gliederabschneidens, dass in einem bestimmten heiligen Berge Steine gebrochen werden (378 v. Chr.).

Musterstücke zu den Kapitellen von Pflanzensäulen. Das eine zeigt die Blumen in drei verschiedenen Stadien der Arbeit.

Grofses Musterstück zu dem Kopf einer Widderstatue. Kalkstein.

Grofse Kalksteinfigur eines schreitenden Widders.

Relief mit dem Namen der Königin Schepenupet und der Darstellung von Nilgöttern. Geschenk Todrus.

Reliefs, die den König Amasis und Nilgötter darstellen. Interessant als Proben der gewöhnlichen späteren Tempelreliefs.

Fayencefigur des Horus, Bogen schiefsend.

Desgl. des Thoth, der ein Augenamulett vor sich trägt.

Desgl. der Neit, die zwei Krokodile säugt.

Kleines Amulett aus Fayence, in Form einer Kopfstütze, die aus zwei Köpfen des Gottes Bes besteht.

Kleine Alabasterfigur des Gottes Ptah. Die Haare aus Bronze.

Aus griechischer und römischer Zeit (nach 300 v. Chr.)

Entwurf zu einem Relief: Ein jugendlicher König wird von Horus und Thoth an der Hand geleitet.

Bruchstück einer sonst unbekannten historischen Inschrift aus der ersten Ptolemäerzeit.

Hieroglyphische Inschrift des Kaisers Tiberius über die Herstellung der Ringmauer des Muttempels in Theben, die vom Strome eingerissen war.

Tempelrelief, ein sitzender Sonnengott, charakteristische Arbeit.

Lebensgrofser Kopf eines Gottes in ägyptischem Stil, aus schwarzem Granit.

Lebensgrofser Portraitkopf eines bärtigen Kaisers, vielleicht Caracallas, in dem ägyptisch-römischen Mischstil. Auf dem Rückenpfeiler Reste der Titel. Roter Granit.

Opferstein mit der Darstellung eines von Bäumen umstandenen Teiches.

Relief: Betender vor einer Sphinx.

Grabstein des Herakleitos, des Sohnes des Ainesidamos aus Kos. Oben der Ibis des Thoth. Etwa III Jahrhundert v. Chr.

Griechische rohe Grabsteine mit Darstellung der Toten beim Mahle.

Koptisches

Grabstein des Mönches Dios. Geschenk Pelizaeus.

Schminkbüchse aus Rohr mit griechischer Aufschrift.

Papyrus

Papyrus des alten Reiches (um 2500 v. Chr.), einer der wenigen bisher bekannten. Es ist das Protokoll eines Erbschaftsprozesses.

Zehn griechische Kaufkontrakte aus dem Ende des zweiten Jahrhunderts v. Chr. Vorzüglich erhalten.

Schreibtafel des Dichters Poseidipp aus Theben, auf der er das Konzept einer Elegie niedergeschrieben hat, die sein trauriges Schicksal beklagt. Herausgegeben von Diels (Sitzungsber. d. Berl. Akad. 1899).

Sechs Blätter einer koptischen Pergamenthandschrift, die eine romanhafte Erzählung von der Eroberung Ägyptens durch Kambyses enthielt. Als das einzig erhaltene koptische Litteraturwerk, das sich mit der alten Geschichte des Landes beschäftigt, von grofsem Interesse. Die breite Erzählung ist von einseitig ägyptischem Standpunkt aus geschrieben; sehr ähnlich muss die Quelle gewesen sein, die der byzantinische Chronist Johannes von Nikiu für seine Darstellung der Zeit des Kambyses benutzt hat. Herausgegeben von Schäfer (Sitzungsber. d. Berl. Akad. 1899).

Mehrere Pergamentblätter von koptischen kirchlichen Handschriften (Daniel, Ev. Johannis, Akten des Kolluthos u. s. w.).

Photographien

Photographien aus El ʿArîsch (Geschenk Prof. Hess) und aus Oberägypten (Geschenk Prof. Erman).

I. V.:
SCHÄFER

II. VORDERASIATISCHE ALTERTÜMER

Die Vorderasiatische Abteilung der Königlichen Museen, welche seit Anfang Mai d. J. von der Ägyptischen Abteilung abgetrennt ist, verzeichnet mit Dank als Geschenk des Herrn Architekten Seesselberg-Charlottenburg etliche von ihm in Cypern erworbene Kleinfunde, darunter vier Skarabäen, eine gnostische Gemme und einen Siegelstein, welch letzterer als ein gutes Beispiel altkyprischer Glyptik von besonderem Wert ist.

Erworben wurden: eine Steinplatte mit hebräischer Inschrift;

fünf kleinere Altertümer aus Palästina, darunter die Bronzefigur einer Göttin, angeblich im Kidronthale gefunden;

zwei phönikische Götterfiguren aus Bronze sowie eine schöne persische Bronze, das Vorderteil eines liegenden Stieres darstellend;

ein altbabylonischer Siegelcylinder mit einer doppelten Reihe bildlicher Darstellungen.

Durch dankenswerte Vermittelung des Herrn Geheimen Regierungsrats Prof. Dr. Sachau wurde die Sammlung vorderasiatischer Thontafeln durch 190 altbabylonische Keilschrifttafeln aus südbabylonischen Ruinenstätten vermehrt. Ihrer Gröfse nach sehr verschieden, doch zumeist kleineren und kleinsten Formats (bis 2,5 × 2,7 cm), und zu der grofsen Klasse der sogenannten »Kontrakttafeln« gehörig, sind diese Tafeln eine sehr

willkommene Bereicherung unserer Sammlung, zumal da nicht weniger als 164 von ihnen völlig unversehrt sind, darunter auch 23 mit zahlreichen Siegelabdrücken versehene Doppeltafeln, welche in ihrem Innern noch eine zweite kleinere Urkunde gleichen Inhalts bergen. Auch einige assyrische Sachen gehören zu der nämlichen Sammlung, z. B. ein Bruchstück eines Thonprismas Asurbanipals sowie ein Ziegelstein mit den Namen zweier bis dahin unbekannter *pa-te-si a-šir* (Vater und Sohn).

DELITZSCH

G. MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE

I. ETHNOLOGISCHE ABTEILUNG

INDIEN

Ankäufe. Ein als »altes Richtschwert« bezeichnetes Stück, vermutlich Ceremonial-Waffe aus Java; eine Sammlung Papierabklatsche von Reliefs des Tempels von Angkor Wat.

Im Austausch erworben. Ethnographica aus Annam und Kambôdscha.

CHINA UND JAPAN

Geschenke. Ein japanisches Bon-Boot von Herrn Konsul Müller-Beeck in Nagasaki. Eine kleine Sammlung ethnographischer Gegenstände, meist Kinderspielzeug aus Japan und China aus dem Nachlass der Mrs. Sam. Frank in Holly Springs, Miss. U. S. A. Eine Anzahl aus den Wurzeln der Theestaude geschnitzter Figuren sowie zwei Messingvasen mit Silber- und Kupfereinlagen von Herrn Zöllner in Amoy. Ein chinesischer Daumenring aus grünem Glas von Herrn Professor von Luschan. Eine Sammlung von Ethnographica aus China und Japan sowie eine Anzahl Photographien buddhistischer Skulpturen aus dem Museum zu Nara von Herrn Professor Grube.

Ankauf. Zwei Makimonos mit farbigen Darstellungen von Nō-Masken.

OSTAFRIKA

Geschenke. Herr Oberarzt Dr. Fülleborn: eine grofse, über 200 Nummern umfassende Sammlung aus dem bisher noch wenig bekannten südwestlichen Teile unseres Schutzgebietes. Herr Oberleutnant Glauning: gegen 100 Nummern, gleichfalls aus dem Westen von Deutsch-Ostafrika. Herr Leutnant Braun: 31 Nummern aus Uhehe und Upogoro. Herr Stabsarzt Dr. Hösemann: zwei Sammlungen mit im ganzen 82 Nummern aus verschiedenen Teilen von Deutsch-Ostafrika. Herr Regierungsrat Dr. Stuhlmann: eine geschnitzte Grabfigur aus Usaramo und eine mit eingeritzten Darstellungen geschmückte Kalabasse aus Ussukuma.

WESTAFRIKA

Geschenke. Herr Dr. Kersting: eine grofse, 217 Nummern umfassende Sammlung von den Kábure; im Anschluss an eine frühere grofse Zuwendung dieses um die Königlichen Museen besonders verdienten Reisenden bedeutet dieses neue Geschenk eine ganz grofsartige Erwerbung aus einem bis dahin in ethnographischer Beziehung noch völlig unbekannt gewesenen Teile von Togo. Demselben Gönner ist auch eine sehr grofse Sammlung von 894 Stücken prähistorischer Steinwerkzeuge zu danken, die er in Ost-Kábure angelegt hat; es sind durchweg schön geschliffene Steinbeile, deren massenhaftes Auftreten auf einem verhältnismäfsig eng umgrenzten Gebiet einen sicheren Schluss auf eine sehr dichte Bevölkerung dieses Landesteiles in der vormetallischen Urzeit gestattet. Herr von Puttkamer, der Kaiserliche Gouverneur von Kamerun, hatte die Güte, 14 prähistorische Steinwerkzeuge zu übersenden, die er anlässlich seiner letzten Reise am unteren Kongo für uns erwerben konnte. Herr Oberleutnant Freiherr von Stein: im Anschluss an frühere reiche Zuwendungen zwei Sammlungen aus Südkamerun, im ganzen 100 Nummern umfassend. Aus derselben Gegend ist auch Herrn Oberleutnant Dominik, gleichfalls einem oft bewährten Gönner des Museums, abermals eine neue grofse Zuwendung zu danken. Herr Robert Visser, dessen Name seit Jahren in fast keinem unserer Berichte vermisst wird, hat sich abermals um die Vermehrung unserer Sammlung aus Loango verdient gemacht und eine Reihe besonders wertvoller alter Fetische übersandt. Herr Kommerzienrat Rauten-

strauch schenkte ein ausgezeichnet schönes altes Elfenbeinschnitzwerk, einen Reiter darstellend, und eine wichtige Bronze-Plakette, beide aus Benin.

Im Austausch wurde ein Yoruba-Helm erworben.

Ankäufe. Unter diesen ist zunächst in erster Linie eine neue grofse Sammlung von Benin-Altertümern zu erwähnen, die 184 Nummern, durchweg von ganz besonderer Schönheit, umfasst und im Vereine mit den früheren Erwerbungen aus Benin die Berliner Sammlung dortiger Altertümer auf eine Höhe gebracht hat, die wohl schwer wird übertroffen werden können. Dass die Erwerbung mit Hilfe der im letzten Berichte erwähnten Joest-Stiftung durchgeführt wurde, sei hier in dankbarer Pietät besonders hervorgehoben. Gleichfalls aus Benin wurden noch zwei moderne Bronzefiguren erworben, ein grofser geschnitzter »Richtblock« aus Holz und ein aus Holz geschnitzter, teilweise mit Blech überkleideter menschlicher Kopf; dieser letztere durch gütige Vermittelung des Herrn Direktor Brinckmann in Hamburg. Drei andere Ankäufe vermehrten die Sammlungen aus Kamerun um etwa 150 Nummern, aufserdem konnten neun sehr merkwürdige Stücke von den Bissagos erworben werden.

NORDAFRIKA

Geschenke. Herr Th. Francke: drei grofse verzierte Knochen-Amulette aus Abessinien. Herr Kommerzienrat Rautenstrauch: zwei Stücke Gordonsches Notgeld aus Chartum.

SÜDAFRIKA

Von der Trappisten-Mission in Mary-Anne-Hill in Natal wurde eine gröfsere Anzahl von Photographien erworben, die nicht nur durch ihre tadellose Ausführung, sondern ganz besonders auch durch ungewöhnlich reichhaltige, genaue und sorgfältige ethnographische Erläuterungen von hohem Werte sind.

OCEANIEN

Geschenke. Herr Gouvernements-Sekretär A. Senfft: eine nahe an 100 Nummern umfassende systematisch angelegte Sammlung aus Nauru, jener kleinen, im äufsersten Süden der Marshall-Gruppe gelegenen Insel, die durch ihre aus melanesischen und anscheinend polynesischen Elementen zusammengesetzte Bevölkerung unser besonderes Interesse in Anspruch nimmt. Die Sammlung ist durch genaue Angaben und durch ein Verzeichnis der einheimischen Namen doppelt wertvoll. Der Kaiserliche Richter Dr. Hahl: 16 Stücke aus dem Bismarck-Archipel. Herr Marine-Stabsarzt Dr. Krämer: einen wertvollen Kopfschmuck und ein Halsband aus Physeter-Zähnen aus Samoa, sowie eine Reihe ausgezeichneter Typen-Aufnahmen. Herr Ernst Wegener: einen Bastgürtel von der Fidschi-Gruppe. Herr Marine-Stabsarzt Dr. Martin: eine Auswahl aus einer ethnographischen Sammlung, darunter eine grofse geschnitzte Druckmatrize aus Pago-pago, Samoa, und mehrere sehr schöne Stücke aus Nauru.

Ankäufe. Eine über 100 Nummern umfassende Auswahl der für uns erwünschten Stücke aus der Sammlung des verstorbenen Landeshauptmanns von Neu-Guinea, Herrn Kurt von Hagen. 99 Nummern aus Neu-Seeland, von den Salomonen, von Sa. Cruz und aus dem Bismarck-Archipel, besorgt durch die Güte des Herrn Dr. Thilenius. An 200 Nummern von den Admiralty-Inseln, beschafft durch die gütige Vermittelung des Kommandos von S. M. S. »Möwe«, mit sehr grofsen geschnitzten Holzgefäfsen und ausgezeichnet schönen Dolchen und Speeren, eine Erwerbung, welche unsere bisherigen Bestände von dieser Inselgruppe auf eine Höhe bringt, die weiterhin zu erreichen schwierig sein wird. Vier weitere Ankäufe ergaben im ganzen einen weiteren Zuwachs von 124 Stücken, meist aus Neu-Guinea und dem Bismarck-Archipel, sowie Samoa und Tonga.

AMERIKA

Geschenke. Herr Professor K. v. d. Steinen: eine Anzahl Tihu, hölzerne bemalte Puppen, mythologische Personen darstellend, und einige bei religiösen Tänzen gebrauchte Gegenstände von den Hopi des Dorfes Oraibi in Arizona. Herr Dr. Ehrenreich: Schmuck- und Trachtstücke der Sheyenne-Indianer und Gefäfse, Trachstücke und einige Tihu der Hopi von Arizona. Herr Sassenberg: einige Steinaltertümer

(Waffen und Geräte) vom Rio Negro in Nordpatagonien. Aus dem Nachlass von Frau Sam. Frank, Holly Springs, Miss.: ein Modell eines Wappenpfeilers und einige Geräte der Indianer von Alaska, Steingeräte aus den Mounds des Staates Mississippi und eine Anzahl Kuriositäten aus Mexiko.

Ankäufe. Ein Goldidol der Chibcha aus Pasca im Staate Cundinamarca. Steinsachen aus Hügelgräbern des Staates Illinois, eine steinerne Tabakspfeife, eine Ente darstellend, ebenfalls aus Hügelgräbern Nordamerikas, eine Anzahl Geräte und Schmucksachen aus Stein und Muschelschale von der Insel San Nicolas in Kalifornien.

ANTHROPOLOGISCHE SAMMLUNG

Geschenke. Herr Oberleutnant Wegner: drei Skelette aus Togo. Herr Marine-Stabsarzt Dr. Martin: sechs Schädel aus Oceanien.

A. BASTIAN

II. VORGESCHICHTLICHE ALTERTÜMER

PROVINZ BRANDENBURG

Geschenke. Herr Lehrer Sucrow in Lunow: Thongefäfs und Skelettteile aus einem neolithischen Grabe bei Lunow, Kr. Angermünde. Herr Oberaufseher Wannemacher in Berlin: Feuersteingeräte von Schmöckwitz, Kr. Teltow. Herr Lehrer Grofse in Berlin: slawische Thongefäfsscherben von der »Wenzelsburg« bei Neuzelle, Kr. Guben.

Ankäufe. Bronze-Depotfund von Staffelde, Kr. Soldin. Grofse durchbohrte Bernsteinscheibe von Strasburg, Kr. Prenzlau. Neolithischer Grabfund und Einzelfunde von Buchhorst, Kr. Westhavelland. Thongefäfse von Aurith und Grimnitz, Kr. Weststernberg, von Golscho, Kr. Kalau, von Hohenwerbig, Kr. Zauch-Belzig, und von Reinswalde, Kr. Sorau. Zwei Schaftlappencelte aus Bronze von Teuplitz, Kr. Sorau. Zwei Bronzearmringe von Pritzwalk, Kr. Ostpriegnitz.

PROVINZ OSTPREUSSEN

Ankäufe. Eine Anzahl Gräberfunde von dem Gräberfelde bei Anduln, Kr. Memel. Bronze- und Eisengeräte von Clausputszen, Kr. Memel. Silberfund von Kranz, Kr. Fischhausen.

PROVINZ POMMERN

Ankäufe. Zwei Thongefäfse aus einem Steinkistengrabe von Damsdorf, Kr. Bütow. Feuersteingeräte von Rügen. Verschiedene Geräte aus Feuerstein und anderem Gestein von Rödershorst, Kr. Uckermünde.

PROVINZ POSEN

Geschenk. Frau Rittergutsbesitzer Cäsar auf Murkwitz: Thongefäfse mit Bronze- und Eisenbeigaben von Antinopol, Kr. Schmiegel.

Ankäufe. Bronzefund von Schierzig, Kr. Meseritz. Steinhammer von Kloster Paradies, Kr. Meseritz. Gräberfunde von Bukwitz, Luschwitz, Weine und Ujazdowo, Kr. Fraustadt. Thongefäfse von Bucz und Barchlin, Kr. Schmiegel. Kleinere Funde von Grofs-Gay, Kr. Samter.

PROVINZ SCHLESIEN

Geschenke. Herr Rittergutsbesitzer und Reichstagsabgeordneter von Salisch auf Postel: eiförmiger Stein mit einer Schneide von Karmine, Kr. Mielitsch. Herr Lehrer Feustel in Dalbersdorf: Thongefäfs und eiserner Gürtelhaken von Boguslawitz, Kr. Poln.-Wartenberg. Herr Freistellenbesitzer Felke in Reesewitz: kleinere Funde von Reesewitz, Kr. Öls.

Ankäufe. Eine gröfsere Kollektion von Urnen mit Beigaben sowie Gufsformen von Buschen, Kr. Wohlau. Bronzefund von Droschkau, Kr. Grünberg. Eine Sammlung Thongefäfse von Sagan.

PROVINZ SACHSEN

Geschenk. Herr Regierungs- und Geheimer Medizinal-Rat Pippow in Erfurt: zwei Thonbecher von Alsleben, Mansfelder Seekreis, ein ornamentiertes Thongefäfs und ein Eisenmesser von Tennstedt, Kr. Langensalza.

Ankäufe. Neolithisches Gefäfs von Weifsenfels. Thongefäfse von Cosilenzien, Kr. Liebenwerda. Verschiedene kleinere Funde aus der Provinz Sachsen.

Ausgrabung im Auftrage der General-Verwaltung. Thongefäfsscherben von Cölsa, Kr. Liebenwerda.

RHEINPROVINZ

Ankauf. Verschiedene Funde von Gutermann und Weifsenthurm, Kr. Koblenz.

PROVINZ HANNOVER

Geschenk. Herr Pastor Pannenborg in Critzum: Knochenkamm, Thongefäfsscherben und Skelettteile von Critzum, Kr. Weener.

Ankäufe. Goldspiralen, Bronzefragmente, Glas- und Bernsteinperlen aus einer Urne von Lähden, Kr. Hümmling. Celt, Nadel und Fragmente aus Bronze aus einem Hügelgrabe von Völkersen, Kr. Verden.

ANHALT

Ankauf. Mehrere Urnen mit Beigaben.

THÜRINGEN

Geschenk. Herr Landwirt August Hertig in Ottstedt bei Magdala: Steingeräte und Thongefäfsscherben von Ottstedt.

Ankäufe. Gräberfunde von dem merowingischen Gräberfelde in Weimar. Eine gröfsere Anzahl Stein- und Bronzegeräte von verschiedenen Fundstellen. Nachbildungen von Eisengeräten aus einem gröfseren Funde von Körner, Sachsen-Koburg-Gotha.

BRAUNSCHWEIG

Ankauf. Feuersteingeräte von vier Werkstätten bei Braunschweig.

KÖNIGREICH SACHSEN

Ankauf. Urne mit Deckel und Bronzeresten von Röderau bei Riesa.

MECKLENBURG

Ankäufe. Thongefäfse und Steingeräte von verschiedenen Fundstellen.

BAYERN

Ankäufe. Verschiedene Funde aus der Oberpfalz und Niederbayern.

WÜRTTEMBERG

Ankauf. Sammlung von Fundstücken aus Schussenried.

ÖSTERREICH-UNGARN

Geschenk. Herr Sanitätsrat Dr. Bartels in Berlin: kleinere Fundstücke von Hallstatt, Ober-Österreich.

ITALIEN

Ankauf. Zwei goldene, sogenannte Langobardenkreuze und andere Fundstücke derselben Zeit von Alessandria.

PORTUGAL

Ankauf. Bronzecelt von Villa de Toro bei Lissabon.

RUSSLAND

Ankauf. Feuersteingeräte und kleine Bronzen von verschiedenen Fundstellen in Polen.

ÄGYPTEN

Geschenk. Herr Professor Schweinfurth in Berlin: Feuersteingeräte aus neolithischen Gräbern von Negada und ein sogenanntes Quecksilbergefäfs von Luxor.

VOSS

H. KUNSTGEWERBE-MUSEUM

I. SAMMLUNG

Neuerwerbungen

Plafond, bestehend aus achteckigen Feldern mit geschnitzten vergoldeten Rosetten, bemalt mit Ranken und Grotesken. Ober-Italien. Anfang XVI Jahrh.

Zwei Büstenständer, aus Nussbaumholz geschnitzt. Italien. XVI Jahrh.

Präsentierschale, vergoldetes Silber. Augsburg 1770.

Onyxschale, in Gold gefasst. Frankreich. Mitte XVIII Jahrh.

Becken, Bronze. Italien. XVI Jahrh.

Porzellantasse und Untertasse. Berlin um 1770.

Porzellangruppe, Raub einer Sabinerin. Meifsen. Mitte XVIII Jahrh.

Mädchen, einen Napf haltend. Meifsen um 1740.

Porzellangruppe, Kavaliere im Duell. Meifsen. Mitte XVIII Jahrh.

Lesendes Mädchen, Porzellan unbemalt. Nymphenburg um 1770.

Eierverkäuferin, Porzellan unbemalt. Nymphenburg um 1770.

Porzellangruppe, Frau, eine Ziege melkend. Frankenthal um 1780.

Leuchter, Porzellan von Frankenthal um 1765.

Porzellanvase, bemalt in den Farben der famille verte. China. XVII Jahrh.

Zwei Apothekergefäfse. Faenza um 1520.
Majolikateller. Faenza. Anfang XVI Jahrh.
Reisbecken, türkische Fayence. XVI—XVII Jahrh.
Zwei Wandspiegel mit figürlichen Darstellungen, auf den Rückseiten geschliffen, in geschnitzten und vergoldeten Rahmen. Deutschland. Mitte XVIII Jahrh.
Roter Sammetstoff, zwei Bahnen von einer Dogenstola. Venedig. Anfang XVI Jahrh.
Kirchenbanner, Brokatstoff. Spanien. XVI Jahrh.
Sammetstoff, rot und grün mit Granatmuster. Venedig um 1500.
Altarbehang, Reliefstickerei auf Seide. Italien. Anfang XVIII Jahrh.
Spitze, Nadelarbeit zur Umrahmung eines Bildes. Venedig. Anfang XVII Jahrh.
Lehnstuhl, Holz geschnitzt und vergoldet. Frankreich. Mitte XVIII Jahrh.
Lehnstuhl, Holz geschnitzt und vergoldet. Frankreich um 1770.

Geschenke

Herr von Kawaczynski. Medaille, Silber, auf die silberne Hochzeitsfeier des Herzogs und der Herzogin von Sachsen-Koburg-Gotha.
Herr G. Levy. Porzellantasse. Meifsen.
Herr Bildhauer Martin Schaufs. Plakette, Bronze, auf den Maler PRELL.
Herr Aug. Zeifs. Römische Graburne, Glas.

Arbeiten neuerer Industrie

Herr W. Collin. Farbig gebeizte und geschnittene Lederarbeiten nach Entwürfen von L. SÜTTERLIN.
Herr H. Sperling. Moderne Bucheinbände und Vorsatzpapiere.
Herr Hofgoldschmied Schaper. Schmuckgegenstände aus eigener Werkstatt.
Herr Professor Chr. Hehl. Altar-Retabulum für die Herz-Jesu-Kirche, in Kupfer getrieben und vergoldet, mit Ornamenten in Grubenschmelz. Nach eigenen Entwürfen des Ausstellers ausgeführt von OTTO ROHLOFF. Die plastischen Modelle rühren von Professor OTTO GEYER her.
Herr Maler Hanns Anker. Kunstverglasung für die Villa Steinthal in Steglitz. Nach Entwurf des Ausstellers ausgeführt von J. SCHMIDT, Genthiner Str. 3.
Fräulein Grete Waldau. Architekturbilder aus Breslau. Zur Ausschmückung des Speisesaales der Villa des Geheimrats Heimann in Breslau bestimmt.

LXXXII. Sonderausstellung
vom 16. Mai bis auf weiteres

Frankenthaler Porzellan aus dem Besitz des Herrn Dr. med. Kochenburger.

Die Sammlung enthält sowohl Geschirr als auch namentlich hervorragende figürliche Arbeiten aus allen Zeiten der Fabrikation, giebt somit ein sehr vollständiges Bild von der umfangreichen Thätigkeit der Manufaktur.

I. V.:
R. BORRMANN

II. BIBLIOTHEK

Der Zuwachs der Bibliothek und Ornamentstich-Sammlung betrug im ganzen 147 Werke und 3931 Einzelblätter, darunter 610 Ornamentstiche, 263 Blätter Buchornamente und 355 Arbeiten neuerer Künstler.

Durch die Erwerbungen für die Ornamentstich-Sammlung konnten folgende Werke oder Folgen vollständig oder nahezu vollständig ergänzt werden:

Kat.-Nr. 18. CUVILLIÈS, Gesamtwerk, erste Serie. — 26. DELAFOSSE, Gesamtwerk, Serie 4. — 40. HEISSIG, Bauteile und Möbel. — 53. CUSTODIS, Ein newes Schildt-Buech. — 106. GÖZ, Umrahmungen mit Allegorien. — 206. N. LOIR, Dessins d'éventails. — 255. PEYROTTE, Livre de trophées. — 279. PILLEMENT, Chinesische Genrescenen. — 284. BERTHAULT, Cartels nouveaux. — 300. DUGOURC, Arabesques. — 324. ENEA VICO, Trophäen. — 338. CASTELLO, Kartuschen. — 342. STEFANO DELLA BELLA, Kartuschen. — 352. MITELLI, Kartuschen. — 354. MITELLI, Disegni e abbozzi. — 370. CORNELIS BOS, Füllungen. — 425. DANIEL MIGNOT, Agraffen. — 644. GUTWEIN, Kelche. — 686. TORO, Kannen. — 694. BEAUVAIS, III[e] suite de vases. — 699. PETITOT, Suite de vases. — 711. RANSON, Livres de vases. — 715. PRIEUR, Vasen und Möbel. — 718. LUTMA u. a., Constige Vindingen. — 811. PAUL VREDEMAN DE VRIESE, Schrynwerck. — 852.

LALONDE, Cahiers de meubles, 12 Folgen. — 1399. SCHÜBLER, Modillons und Cousoles. — 1543. HABERMANN, Altäre und Kanzeln. — 1611. N.-J.-B. DE POILLY, Parterres de broderie. — 1827. BOTTSCHILD, Opera varia. — 1850. BOUCHER, 5 livres de groupes d'enfants. — 1816. TETELIN, Figures d'enfants. — 1838. BOUCHARDON, Die fünf Sinne. — 1956. VAUQUER, Blumen.

Als neue Nummern sind u. a. einzuordnen: HUQUIER, Nouveau livre de trophées. — BOSSI ET CHOFFART, Diversi trofei. — BATTINI, Kartuschen mit Inschriften (1553). — BATTISTA PITTONI, Rankenfriese. — M. LOCK, Six sconces. — DESBOEUFS DE ST-LAURENT, Schlosserarbeiten. — DESPREZ, Cayer de maitres autels. — FALDA, Li giardini di Roma. — P. HAMELLIUS, Perspectiva, Paris 1556. — BRUCHON, Cahier de lettres.

Ferner Einzelblätter folgender Meister: ALTDORFER; Unbekannter NACHAHMER DES ZÜNDT; GEORG WECHTER; HOPPENHAUPT; NICOLAS COCHIN; WATTEAU; J.-F. FORTY; AGOSTINO VENEZIANO; DER MEISTER MIT DER FUSSANGEL; MICHEL LE BLON u. a. m.

Geschenke

Herr Direktor A. Gwinner in Berlin: eine Sammlung von 184 Kupfertiteln, Vignetten und verzierten Portraits; Werke der Hauptmeister des französischen Buchornaments im XVIII Jahrhundert, darunter besonders CHOFFARD, COCHIN, EISEN, FICQUET, GRAVELOT, MARILLIER, MONNET, MOREAU le jeune, DE SÈVE, A. DE ST-AUBIN, meist Sonderabzüge in besten Zuständen, welche einen erfreulichen Grundstock für diese bislang nicht vertretene Gruppe bilden.

Herr Verlagsbuchhändler S. Fischer in Berlin: eine Sammlung von Buchumschlägen von O. Eckmann u. a.

Herr Direktor Justus Brinckmann in Hamburg: Justus Brinckmann, Kenzan; Beiträge zur Geschichte der japanischen Töpferkunst. Hamburg 1897.

Herr Felix Krais in Stuttgart: Agatha Snellen, In der Mäusewelt. Aus dem Holländischen. Mit Zeichnungen von L. W. R. WENCKEBACH. Stuttgart, ohne Jahr.

Historischer Verein der Pfalz in Speier: Schwarz, Zur Geschichte der Porzellanfabrik in Frankenthal. Speier 1884.

Württembergische Kommission für Landesgeschichte in Stuttgart: Berthold Pfeiffer, Die Ludwigsburger Porzellanfabrik. Stuttgart 1892.

Herr Direktor J. Reimers in Hannover: J. Reimers, Handbuch für die Denkmalpflege. Hannover 1899.

G. Grotesche Verlagsbuchhandlung in Berlin: Friedrich Hebbel, Gedankengold. Berlin 1899.

Einzelblätter, besonders Bücherzeichen, Plakate und andere graphische Arbeiten schenkten u. a. die Herren: Fritz Bismeyer (Düsseldorf), Bons Kunsthandlung (Königsberg), Konrad Burger (Leipzig), Professor E. Doepler d. J. (Berlin), Professor O. Eckmann (Berlin), Dr. C. Flaischlen (Berlin), Baron von Foelkersam (z. Z. Berlin), Hermann Hirzel (Berlin), Wilhelm Hofmann (Dresden), Otto von Holten (Berlin), Hugo Höppner-Fidus (Berlin), Graf von Leiningen-Westerburg (Neupasing bei München), Regierungs-Baumeister H. Muthesius (London), Hermann Schöde (Berlin), Dr. Franz Weinitz (Berlin) und Fräulein Hildegard Lehnert (Berlin).

JESSEN

III. UNTERRICHTS-ANSTALT

Schuljahr 1898/99

Das Sommer-Semester wurde am 10. April begonnen und am 28. Juni geschlossen.

Die Zahl der Schüler betrug:

	Tagesschüler		Abend-schüler	Zu-sammen
	Voll-schüler	Ho-spitanten		
Schüler . . .	101	3	154*)	258
Schülerinnen	46	1	46**)	93
Zusammen	147	4	200	351

*) davon 8 Hospitanten } der Nachmit-
**) » 13 Hospitantinnen } tagsklassen,
von denen insgesamt 828 Plätze belegt wurden.

EWALD

II. ZEUGHAUS

1. April — 30. Juni 1899

Überweisungen Sr. Majestät des Kaisers

Orden des verewigten Fürsten Otto von Bismarck:
1. der Wilhelmsorden;
2. Grofskreuz und Stern des Schwarzen Adlerordens;
3. Grofskreuz mit Kette des Königlichen Hausordens von Hohenzollern;
4. Stern der Grofskomture des Königlichen Hausordens von Hohenzollern;
5. Orden pour le mérite mit Eichenlaub;
6. ebenso, für Kunst und Wissenschaft.

Türkischer Gussstahl-Hinterlader in Laffette mit Protze und Zubehör.

Türkisches Gebirgsgeschütz in Laffette nebst Zubehör. Um 1890.

Eisenhelm, sogenannte Beckenhaube. Deutsch um 1450.

Überweisungen des Königlichen Kriegsministeriums

Wiegetafel König Friedrich Wilhelms I und des Kronprinzen nebst militärischem Gefolge. 1727 und 1731.

Von der Königlichen Regierung in Gumbinnen überwiesen

31 Steinkugeln verschiedener Gröfse, gefunden zu Ragnit. XIV Jahrh.

Von der Königlichen Regierung zu Hildesheim überwiesen

Gusseisernes Kanonenrohr. 1470—1480; gefunden in Goslar.

Geschenke

Herr Fabrikbesitzer Dr. Fritz von Liebermann, Berlin. Getriebener Eisenhelm, vergoldet und geätzt. Deutsch um 1530.

Herr Burchardt in Damaskus. 2 Handgranaten für griechisches Feuer. XV Jahrh.

Herr Freiherr von Kommeter, k. k. Rittmeister a. D. in Wien. Schlacht-Relief der Erstürmung von St.-Privat am 18. August 1870. Plastische Terraindarstellung mit 15000 modellierten Figuren.

Frau von Bursky geb. von Bieberstein, Buchwald in Schlesien. Uniformrock eines Offiziers des preufsischen Schützen-Bataillons 1814—1845. Dienstrock für Generale 1843—1846. Eisernes Kreuz I und II Klasse von 1813.

Herr Loholm, Berlin. Uniform eines Unteroffiziers des mecklenburg-strelitzischen Husaren-Regiments nebst zugehörigen Ausrüstungsstücken. Getragen von seinem Vater, dem späteren Pfarrer Karl Loholm in Sanzkow, in den Freiheitskriegen.

Herr Dr. Joh. Pini zu Schladen im Harz. Uniform nebst Ausrüstung eines herzoglich braunschweigischen Artillerie-Offiziers, von ihm getragen bis 1866.

Herr Fabrikbesitzer Joh. Bapt. Dotti, Berlin. 31 verschiedene Helme sowie 6 gerahmte Uniformbilder 1813—1875.

Erwerbungen

Prunkschwert des Sultans Selim II bezeichnet 1567.

Türkischer Säbel mit kufischen und arabischen Inschriften. XV Jahrh.

Persischer Helm, Schild und Armschiene. XVI Jahrh.

Steigbügel mit angesetztem Sporn. Orient und Ost-Europa XVII—XVIII Jahrh.

Chinesisches Luntenschlossgewehr ältester Zeit.

Ritterschwert. Ausgrabung. Deutsch VII Jahrh.

Kurzes dolchartiges Schwert. Deutsch XVI Jahrh.

Dolch. Deutsch XVI Jahrh.

Kleines Schiffsgeschütz mit dem Wappen des Kurfürsten von Trier, Grafen Franz Georg zu Waldburg. 1749.

3 gusseiserne böllerartige Rohre. XVI—XVII Jahrh. Ausgegraben in Heidelberg.

Offizierringkragen. Brandenburg-Bayreuth. Um 1760.

1 Offizier-Sponton vom Regiment Anhalt Nr. 2 der Stammliste. 1783.

1 Gewehr, System Nothart. 1807.

Grenadiermützenblech. Preufsen. 1787.

Tschako für Offiziere. Mecklenburg-Schwerin. Um 1830.

1 Kollett vom 2. Garde-Landwehr-Ulanen-Regiment. 1824—1844.

Helm eines hannoverschen Artillerie-Offiziers. Bis 1866.

VON UBISCH

Berlin, gedruckt in der Reichsdruckerei.

STUDIEN

UND

FORSCHUNGEN



DER TRIUMPHBOGEN ALFONSOS I AM CASTEL NUOVO ZU NEAPEL

VON C. VON FABRICZY

Die archivalischen und litterarisch überlieferten Zeugnisse für die Entstehung dieses vornehmsten unter den Denkmalen der Renaissance in Neapel sind bisher noch nirgends im Zusammenhang und in ihrem Wortlaute gesammelt, und es ist noch nicht versucht worden, mit ihrer Hilfe die Geschichte seines Baues zu rekonstruieren.

Zwar hat Cam. Minieri-Riccio in einem wertvollen, heute kaum mehr erhältlichen Schriftchen[1]) unter den Künstlern, die für die beiden ersten aragonesischen Könige Neapels beschäftigt waren, auch — und zwar in erster Linie — jene angeführt, denen das in Rede stehende Bauwerk zu verdanken ist; auch hat er die wichtigsten der urkundlichen Belege, die sich auf diese ihre Thätigkeit beziehen, aus den Rechnungsbüchern der königlichen Verwaltung im Neapeler Staatsarchiv in der genannten Publikation, sowie in einer späteren Studie, die sich mit den aus der eben angeführten Quelle geschöpften Daten zur Geschichte der Regierung Alfonsos I befasste,[2]) wenigstens ihrem Inhalte nach auszugsweise, einige wenige auch im Wortlaut mitgeteilt. Es hat dann N. Barone die von seinem Vorgänger begonnene Arbeit für die Zeit Ferdinands I fortgesetzt[3]) und neben einer Fülle von Material, das uns die Kunstübung am Hofe dieses Königs kennen lehrte, auch die leider nicht eben reichlichen Nachrichten, die jenen Prunkbau betreffen, resümiert.

Allein abgesehen davon, dass uns beide, um die Erschliefsung der Geschichtsquellen ihrer Heimat so verdienten Gelehrten diese nicht in ihrem dokumentarischen Wortlaute wiedergaben, auch von vornherein in den Schranken, die sie sich für ihre Aufgabe gesteckt hatten, auf die Verarbeitung des gebotenen Stoffes verzichten mussten, — so waren ihrem Spürsinn bei aller an die Arbeit gewandten Sorgfalt manche wichtige Angaben entgangen, die die Pflege der Kunst am Hofe der Aragonesen erläutern, darunter auch mehrere Belege, die sich im besondern auf den Triumphbogen am Castel Nuovo beziehen.

---

[1]) Gli artisti ed artefici che lavorarono in Castel Nuovo a tempo di Alfonso I e Ferrante I di Aragona. Napoli 1876. 11 SS.

[2]) Alcuni fatti di Alfonso I di Aragona, dal 15 Aprile 1437 al 31 di Maggio 1458, im Archivio storico per le provincie napoletane, vol. VI (1881), p. 1 segue, 231 segue, e 411 segue.

[3]) Le Cedole di Tesoreria dell' Archivio di Stato di Napoli dall' anno 1460 al 1504, im Archivio storico napoletano, vol. IX (1884), p. 5 segue, 205 segue, 387 segue, e 601 segue, und vol. X (1885), p. 5 segue.

Dies hat der Verfasser vorliegender Arbeit bei einer im Winter 1895 vorgenommenen neuerlichen Durcharbeitung der 167 Bände der »Cedole della Tesoreria aragonese« — wie die Einnahme- und Ausgabe-Register der königlichen Hofhaltung heifsen — auf die darin enthaltenen Nachrichten über Kunst und Künstler festgestellt und bei den soeben angedeuteten Mängeln der bisherigen Behandlung und Bearbeitung des einschlägigen Materials es für keine vergebliche Mühe erachtet, sowohl den gesamten urkundlichen Stoff diplomatisch getreu zu veröffentlichen, als auch den bisher nicht unternommenen Versuch zu wagen, auf Grundlage desselben sowie sonstiger Zeugnisse und der stilkritischen Vergleichung der einzelnen Bestandteile des in Frage stehenden Baudenkmals mit anderen unzweifelhaften Arbeiten der daran beschäftigten Künstler den Anteil der einzelnen Meister zu sondern und zu bestimmen.

* * *

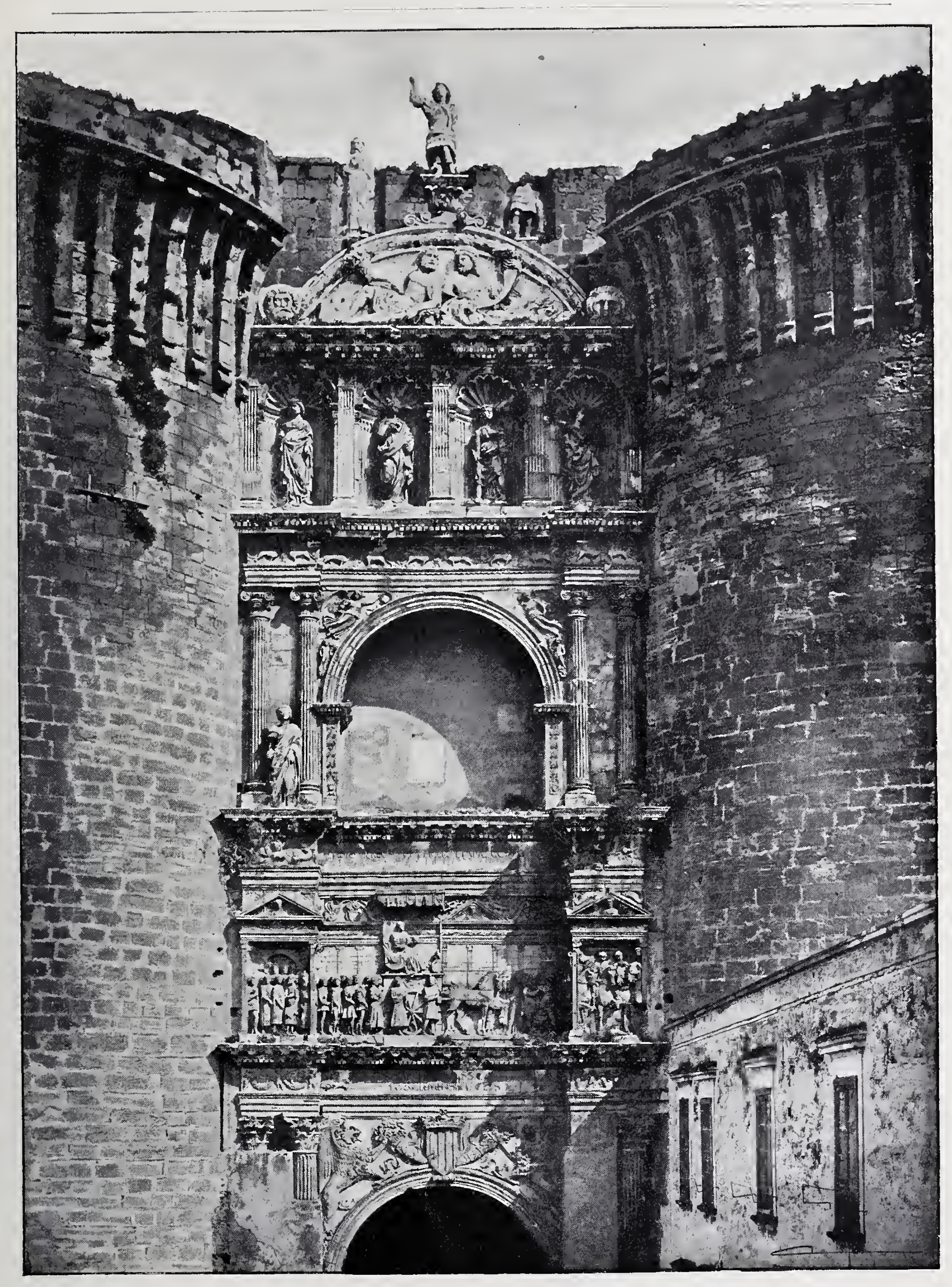
I. KÖNIG ALFONSOS TRIUMPHZUG

Am 26. Februar 1443 hielt Alfons von Aragon nach langen Kämpfen mit seinen Gegnern im Triumphe seinen Einzug in die schon am 2. Juli des vorhergehenden Jahres bezwungene Hauptstadt des Landes, das nunmehr ganz seiner Botmäfsigkeit unterworfen war.[1]) Seinem Enthusiasmus für das klassische Altertum diesmal nachgebend, hatte der weise und in seinen Anschauungen und Neigungen sonst so gemäfsigte Herrscher nichts dagegen einzuwenden, dass ihn seine Unterthanen ganz wie einen römischen Triumphator zu feiern unternahmen.[2]) Seit dem antiken Triumphzug Castruccio Castracanes in Lucca (1326) ist dies die erste Veranstaltung solcher Art, die durch die Erinnerung an das antike Römertum bestimmt war — in ihrer Ausführung freilich »ein wundersames Gemisch von antiken, allegorischen und rein possierlichen Bestandteilen« (Burckhardt, Kultur der Renaissance, 3. Aufl., II, 158).

Der um Alfonso gescharte Humanistenhof hat dafür gesorgt, dass uns das Ereignis in aller Ausführlichkeit überliefert wurde. Wir besitzen seine Beschreibung in

[1]) Abweichenden Angaben gegenüber ist der obige Zeitpunkt durch die präcise Bestimmung des gleichzeitigen Diario Anonimo [*del Raimi*], veröffentlicht in Pelliccias Raccolta di varie croniche. Napoli 1780, t. I, p. 125, festgelegt: 1443 die martis 26 februarii VI. indictionis hora XVII Serenissimus Rex Alphonsus ascendit in curru triumphali & equitavit per totam civitatem Neapolis cum omnibus Dominis regni ante currum. Vergl. Notar Giacomo, Cronaca di Napoli. Napoli 1845 p. 88: Anno domini 1443 adi 16 [*sic statt 26*] de febraro lo serenissimo Re Alfonso con lo carro triumphale cavalcò per la cita di napoli conli Signori del regno appresso ad uso derima [*di Roma*] con grandissima ponpa et triumpho. Vergl. weiter die Angabe am Schlusse der im Anhang I zu vorliegendem Aufsatze publizierten Schilderung des Zugs von Marino Jonata.

[2]) Dass die Idee des Festzuges von den Neapolitanern ausgegangen sei, berichten allerdings erst spätere Quellen, wie Pand. Collenuccio, Storia del regno di Napoli. Venezia 1591, t. I, p. 134t, verfasst zwischen 1471 und 1500, und G. A. Summonte, Dell' Historia della città di Napoli fino al 1585. Napoli 1603—1643. Bei letzterem heifst es (vol. III, p. 6): L'università del popolo Napoletano per la vittoria del suo rè & inaudita clemenza di quello, deliberò honorar la sua entrata in Napoli con farli un carro trionfale con ricco pallio, acciò a guisa de romani imperatori entrasse, e fatta tra suoi una tassa, esegì duc. 1901. 2. 10, i quali furono donati da 596 persone tra Capitani e Cittadini. (p. 8): Di questa somma il regimento di essa Università ne fè far un bellissimo carro indorato, ecc. Die Angabe der genauen Summe und der Zahl der Beitragenden spricht für die Wahrheit des berichteten Vorganges.



Der Triumphbogen König Alfonsos I. Am Castel Nuovo zu Neapel

Bartolomeo Fazios Biographie des Königs,[1]) in einer eigenen pomphaften Schilderung seines Leibschöngeistes Beccadelli, die, wiewohl auf Selbstgeschautem beruhend, gleich den übrigen historischen Schriften des geistvollen Epikureers von Zusätzen seiner eigenen Phantasie nicht frei ist,[2]) und in den ebenso wortreichen als wenig wahrheitsgetreuen Hexametern eines zweiten Augenzeugen, des königlichen Sekretärs und fruchtbaren Verseschmiedes Porcellio Pandone.[3])

Mehr Wert aber — weil mehr Anspruch an gegenständliche Treue — besitzt ein letzter Bericht, der aus der Feder des Dichters Marino Jonata aus Agnone stammt (geb. zwischen 1406 und 1410, gest. nach 1465). In seinem zwischen 1443 und 1465 verfassten, wenig bekannten moral-theologischen Gedichte: »Il Giardeno«,[4]) einer unglücklichen Nachahmung der Divina Commedia, dessen Inhalt sich aus abstrusen Abhandlungen über einzelne Punkte der Theologie, Moral und Liturgie mit Citaten aus der Bibel und den Schriften der Kirchenväter und Heiligen zusammensetzt, kommt der Autor gelegentlich auch auf Ereignisse der alten und neueren Geschichte, auf wunderbare Naturerscheinungen, wie Erdbeben, Kometen, Meteore zu sprechen und giebt mitunter auch Berichte über Geschehnisse der Zeitgeschichte. So knüpft er an eine Stelle seines Gedichtes (Canto VII des 1. Teiles), die in allgemeinen Ausdrücken des Triumphzugs König Alfonsos gedenkt, in einer Randglosse seiner, der Nationalbibliothek zu Neapel angehörigen Handschrift eine ausführliche Beschreibung jener Feierlichkeit. Sie erhält nicht blofs durch die am Schlusse beigefügte Bemerkung betreffs der Teilnahme des Verfassers an ihr, sondern namentlich dadurch besondere Bedeutung, dass sie sich durch ihre streng pragmatische, blofs auf die Wiedergabe des Thatsächlichen bedachte Fassung im Gegensatz zu den poetisch aufgeputzten Berichten Beccadellis und Porcellios von vornherein als die weitaus zuverlässigere dokumentiert. Indem wir den Leser auf die getreue Wiedergabe der bisher für den uns beschäftigenden Gegenstand noch nicht benutzten Quelle im Anhange I zu vorliegendem

[1]) De rebus gestis ab Alphonso primo Neap. rege usque ad obitum Nicolai V. a. 1455 commentariorum libri decem. Lugduni 1560, p. 185. Fazio kam erst 1444 nach Neapel, berichtet also über den Triumphzug nicht als Augenzeuge, doch aber in seiner Eigenschaft des offiziellen Hofhistoriographen nach den besten Quellen.

[2]) Triumphus Alphonsi Regis; zuerst veröffentlicht im Anhang zur Florentiner Ausgabe (1491) seiner Schrift: De dictis et factis Alphonsi regis, verfasst 1455 (s. in der Baseler Ausgabe von 1538, p. 229—239). Detaillierter als Fazio bringt Beccadelli doch nichts wesentlich Neues aufser der Stelle p. 238: Jamque Alphonsus per media sui triumphalis arcus fundamenta, coepta jam, iter faciebat, monumentaque rerum suarum paululum conspicatus, numulariorum versus regionem ire perrexit, — die jedoch nach dem oben Gesagten mit Misstrauen aufzunehmen ist.

[3]) Parthenope capta et Sforcigena debellato et Caldoria, Parthenopem rediens sublimi curru triumphat Alphonsus ist der Titel des Gedichtes in dem Miscellaneencodex V. F. 26 der Bibliothek zu Neapel aus dem XV Jahrhundert. Die lobhudlerische, vom Thatsächlichen stets zu Gunsten des mythologischen und sonstigen antiquarischen Apparates abschweifende Schilderung bringt nichts, was die anderen nicht auch schon hätten. Eine Erwähnung des Triumphbogens kommt darin nicht vor. — Erst jüngst wurde Porcellios Gedicht durch den Druck veröffentlicht von V. Nociti, Il trionfo di Alfonso I d' Aragona cantato da Porcellio. Rossano 1895. Die Beschreibung des Triumphzugs in Canto II v. 23—326 füllt die Seiten XVIII—XXXV.

[4]) Wir verdanken die Kenntnis desselben einem freundlichen Hinweis Alfonso Miolas, des auf dem Gebiete der Renaissancelitteratur Neapels so bewanderten Bibliothekars der Nazionale, dem wir dafür auch an dieser Stelle unseren Dank auszudrücken nicht versäumen wollen.

Aufsatze verweisen, bemerken wir, dass auch sie die Angabe der übrigen Berichte bestätigt, der König sei durch eine eigens in die Mauer gelegte Bresche »novo Romanorum more« eingezogen und dem Triumphwagen seien zu Fufse die »reguli et principes et optimates totius regni« gefolgt, als die ersten sein Sohn Ferdinand, der Grofsconnetable Herzog von Tarent, Raimund, Fürst von Salerno, und der Gesandte des Bey von Tunis. Im übrigen werden wir weiter unten bei der Besprechung der Skulpturen am Triumphbogen von Castel Nuovo Gelegenheit haben, auf einzelne Momente unserer Beschreibung zurückzukommen.

Aufser in jenen Bildwerken hatte man das Andenken an die Feier auch dadurch für die kommenden Geschlechter festzuhalten gesucht, dass man den goldenen Siegeswagen, worauf der König safs, im Innern von S. Lorenzo über dem Haupteingang aufstellte. Er verschwand dorther erst im Jahre 1580, bei einer Restauration der Kirche, — »temporum injuria et hominum incuria corrosus et in frusta decidens«, wie ein Augenzeuge beklagt.[1])

*

Alle vorstehend angeführten Schriftquellen — bis auf die letzte, die seiner gar nicht erwähnt — bringen die Errichtung des Triumphbogens am Castel Nuovo in Verbindung mit dem Einzug Alfonsos in Neapel, sei es dass sie die Idee dazu dem König zuschreiben (Fazio, Beccadelli, Pandone), sei es dass sie den Gedanken und die Kosten seiner Aufführung den Neapolitanern selbst zu Gute halten (Collenuccio, Summonte). Das Letztere erweist sich durch die Zahlungsanweisungen, die die königlichen Rechnungsbücher für den fraglichen Bau enthalten, als falsch. Was aber den Zeitpunkt des Baubeginns betrifft, stimmen alle darin überein, dass sie ihn nach der Feier vom 26. Februar 1443 verlegen, ausgenommen Beccadelli, der (in einer S. 6 Anm. 2 wiedergegebenen Stelle) den Triumphzug durch die schon begonnenen Grundmauern des Bogens sich bewegen lässt. Allein seine Nachricht entbehrt durchaus der Glaubwürdigkeit, da ja das früheste urkundliche Zeugnis für die Vornahme von Bauarbeiten am Castel Nuovo durch Alfonso I nicht über den Juli 1443 zurückreicht.[2]) In den folgenden Jahren erst wurde dieses von Grund aus und in erweitertem Umfange wieder aufgebaut. Wenn aber Bartolomeo Fazio in seiner oben erwähnten biographischen Schrift, die er 1455 beendete, neben dem Abschluss der Arbeiten — wenigstens im grofsen Ganzen — am Kastell selbst auch den Triumphbogen als zu jener Zeit schon bestehend anführt,[3]) so kann diese Angabe nach dem unanfechtbaren Zeugnisse der Urkunden nicht in dem Sinne, den Fazios Worte zu beabsichtigen scheinen, d. h. so gedeutet werden, als ob die eigentlichen künstlerischen Arbeiten daran schon bis zu einem gewissen Grade gediehen gewesen wären (»ex marmore candidissimo«). Es kann ihr im Gegenteil höchstens so weit Glauben beigemessen werden, als es sich um den Aufbau des Thordurchganges selbst und der Verbindungswand darüber zwischen den beiden Rundtürmen, die den Arco flankieren, handelt, vor welcher Wand dann erst das architektonische Gerüst des letzteren mit seinem

---

[1]) M. A. Surgentis (Sorgente), — De Neapoli illustrata. Napoli 1597, Libr. I fol. 76 § 38, und G. A. Summonte, Historia &c. Napoli 1602—43, vol. III, p. 11. Dort auch eine Abbildung des Wagens.

[2]) Cedole di Tesoreria, vol. 6, fol. 395, Beleg vom 7. Juli 1443, resümiert von Minieri-Riccio im Archivio storico napoletano VI, 242.

[3]) A. a. O. p. 255: Inter turrim mediam et angularem ad occasum vergentes, portam cum ingenti arcui triumphali, ex marmore candidissimo, constituit (Alphonsus).

Bildschmucke gleichsam als vorgesetzte Coulisse emporgebaut werden musste. Denn für den Beginn der letzterwähnten Arbeiten suchen wir in den Bänden der Cedole, obwohl ihre Folge für die hier in Frage kommenden Jahre ununterbrochen fortläuft, vergebens nach einem früheren Zeitpunkt als dem Anfang des Jahres 1455. Damals stoßen wir nämlich, laut dem Zeugnis des Rechnungsvermerks II,[1]) zum erstenmal auf Pietro di Giovanni, den Meister, welchem für die Errichtung unseres Monuments der Löwenanteil zukommt. Mit ihm haben wir uns deshalb vor allem näher zu beschäftigen.

* * *

II. DIE MEISTER DES DENKMALS

Den Namen Pietro di Martino da Milano hatten uns schon einige Neapolitaner Localhistoriker vom Ausgang des Cinquecento (Summonte, Capaccio, d' Engenio)[2]) als denjenigen des Schöpfers vom Triumphbogen Alfonsos überliefert; aber erst nachdem die Quelle der Rechnungsbücher des königlichen Hofhalts erschlossen war, wurde die Bedeutung seiner Thätigkeit an dem Denkmale klar. Die neueren Forschungen Filangieris haben auch über sein sonstiges Schaffen in Neapel einigen Aufschluss gebracht, namentlich aber die Wirksamkeit des Meisters vor seiner Neapeler Epoche dadurch aufgehellt, dass es gelang, ihn mit der Person eines zweiten gleichnamigen Künstlers, des Pietro di Giovanni de Martino aus Viconago, einem Varese benachbarten Örtchen der Provinz Como, zu identifizieren.[3])

Die früheste Kunde, die wir bisher von seinem Auftreten besafsen, führte uns im Jahre 1449 nach Orvieto; nun glauben wir aber, ihn schon etliche Jahre vorher in Siena, sowie an einem berühmten Monumente Oberitaliens — wenn auch nur in

[1]) Siehe die Auszüge aus den Cedole di Tesoreria im Anhang II zu vorliegendem Aufsatze. Auf ihn beziehen sich alle im folgenden vorkommenden Anführungen von urkundlichen Belegen, wo nicht ausdrücklich anders bemerkt wird.

[2]) Sonderbarerweise führt der ältere Summonte in seinem bekannten Briefe vom Jahre 1524 an M. A. Michiel, einer der frühesten Quellen für die neapolitanische Künstlergeschichte (publiziert von Cicogna in den Memorie dell' Istituto Veneto, vol. IX, p. 411 bis 416), nicht ihn, sondern »Francesco Schiavone«, d. h. Francesco da Laurana als Architekten des fraglichen Baudenkmals auf: In la intrata del Castel novo nostro è un arco trionfale fatto a tempo del Re Alfonso Primo di gloriosa memoria sono circa 80 anni per mano di Maestro Francesco Schiavone, opera per quei tempi non mala.

[3]) Gaet. Filangieri, Documenti per la storia, le arti e le industrie delle provincie Napoletane. Napoli 1883 segue. vol. IV, p. 156 segue. — Jacopo, einer der Söhne Pietros da Milano führt in einer Urkunde vom Jahre 1481 (s. Anhang III, Nr. 44) den Herkunftszusatz: »de Vico«, — eine durch den betreffenden Schreiber vorgenommene Kürzung für Viconago, da ein Ort jenes Namens in der Lombardei sonst nicht, wohl aber ein Viconago bei Varese, vorkommt. Nach diesem letzteren Orte wird aber auch die Herkunft des Vaters Pietro di Giovanni in den römischen Urkunden (s. weiter unten) bezeichnet, einmal schon mit dem Zusatz: »de Mediolano«, weil Varese in der Provinz Como lag, diese aber zum Herzogtum Mailand gehörte. Auch der Zusatz: »de Martino«, den Pietro nach seinem Grofsvater in den Neapeler Urkunden wiederholt führt (vielleicht hat er ihn nach seiner Belehnung mit der Ritterwürde angenommen) und den dann seine Söhne geradezu als Familiennamen annehmen (Filangieri III, 169 ff. und im Anhang III, Nr. 32, 34, 38, 43 und 44), leitet zur Identifikation unseres Meisters mit Pietro di Giovanni da Varese, da dieser in den römischen Dokumenten wiederholt als Neffe Beltrames di Martino von Varese aufgeführt erscheint.

untergeordneter Verwendung — nachweisen zu können. In der Reihe der sieben Scarpellatori, die an der Grabplatte des Bischofs Bartoli († 12. September 1444) im Dom zu Siena nach dem Entwurf Pietro del Minellas zu Ende 1445 und Anfang 1446 arbeiteten, begegnet uns als letzter auch ein »Pietro da Como«.[1]) Das Fehlen des Vatersnamens giebt uns leider nicht völlige Gewissheit, ob er und unser Neapeler Meister ein und dieselbe Person waren. Bleibt dies immerhin wahrscheinlich, so lässt sich dagegen die Identität für den nächsten Fall wohl nicht abweisen. Unter den Künstlern nämlich, die in Padua von Donatello für sein Gattamelata-Standbild beschäftigt wurden, findet sich im Mai 1447 neben anderen ein »Piero di Giovanni da Como, scarpellatore« an den Arbeiten für das Postament der Statue angeführt.[2]) Es leidet kaum einen Zweifel, dass wir in ihm die gleiche Persönlichkeit zu sehen haben mit jenem »Petrus Joannis de Como, Petrus de Chiumo oder Petrus« — wie er auch kurzweg genannt wird, der vom August 1449 (vielleicht auch schon einige Monate früher) bis zum gleichen Monat des Jahres 1453 mit bedeutenden Aufträgen am Bau des Domes zu Orvieto betraut auftaucht.[3])

---

[1]) Er wird »per tre dì d' aito [*d' aiuto*] a 'npeciare et radere e fregj«, d. h. fürs Ausfüllen der graffitierten Friesbordüre mit schwarzem Stucco und Polieren der eingelegten Masse, mit 1 Lira 8 Soldi entlohnt. Vergl. den ausführlichen Rechnungsvermerk über die fragliche Arbeit bei Milanesi, Documenti per la storia dell' arte senese II, 223, sowie bei Rumohr, Italienische Forschungen II, 381. Laut darin vorkommender Angabe war einer der sieben Meister daran vom 12. bis 27. Januar 1445 (gew. Zeitrechnung 1446) beschäftigt, und diesen Zeitpunkt können wir daher annähernd auch für die Herstellung der ganzen Arbeit festhalten.

[2]) A. Gloria, Donatello fiorentino e le sue opere mirabili nel tempio di S. Antonio in Padova. Documenti raccolti per la occasione del settimo centenario dalla nascita di S. Antonio. Padova 1895, p. 7, col. 1: Giovanni pagate, come vi dirà Donato, a Piero di Giovanni da Como per giorni 3½ à lavorato in sulle pietre del pilastro (so wird das Postament bezeichnet) lire quattro soldi quattro. In einem anderen (nicht mitgeteilten) Vermerk wird Pietro als »scarpellatore« qualifiziert.

[3]) A. Bertolotti, Artisti lombardi a Roma, Milano 1879, I, 15; Della Valle, Storia del duomo d' Orvieto, Roma 1791, p. 310; Luzi, Il duomo di Orvieto, Firenze 1866, p. 442; L. Fumi, Il duomo di Orvieto e i suoi ristauri, Roma 1891, p. 77, 78 e 489. Da in den vorangeführten Schriften das auf die Thätigkeit unseres Meisters zu Orvieto bezügliche urkundliche Material nur lückenhaft publiziert ist, so stellen wir dasselbe in folgendem, aus den Rechnungsbüchern der Domopera ergänzt, vollständig in chronologischer Folge zusammen.

1449, 30 agosto. Piero da Como laborante in la logia per la provisione sua per lo presente mese d' agosto fiorini cinque ciò è L. 8 s. o d. o (Archivio dell' Opera, Lib. Camer. IV, 69).

1450, 4 febbraio. In nomine Domini amen. Anno Domini MCCCCL Inditione XIII, tempore Nicolai PP. V., die vero IV. mensis Februarii. Petrus Johannis de Cumo lapidum scultor bonus ac doctus laborator, locavit se et operas suas, ac se pacto astrinxit provido viro Petro Mey Camerario, ad sculpendum usque ad unum annum proxime futurum inceptum heri die tertia presentis mensis, et ut sequitur finiendum: Promittens dictus Petrus Johannis dicto Cam. stare et laborare cum diligentia et sollicitudine et ad quecumque rationabilia precepta sibi ipse Cam. Superstites et Caputmagistri fecerint, obedire. Que dictus Petrus per se et successores promisit et solepniter concessit eidem Petro Johannis presenti dare et solvere pro suo salario et mercede dicti temporis et laborerii florenos LXII, et libras duas denar. ad rationem quinque utriusque den. pro quolibet floreno eidem solvendos de mense in mensem pro rata. Item dare et assignare eidem domum sibi congruentem cum suppellectilibus convenientibus etc. (Riformanze a. a. vergl. Luzi, a. a. O. p. 442).

Dorther wird er durch seinen Oheim Maestro Beltrame di Martino da Varese, den von 1450 bis Ende 1454 an den Bauten Papst Nikolaus' V in hervorragendem Maße thätigen Großunternehmer, der im Juni 1451 auch an der Rocca von Orvieto vorübergehend beschäftigt war, nach Rom gezogen.[1]) Daselbst begegnet uns nun in den betreffenden Rechnungsbüchern »Mastro Pietro di Giovanni da Varese, nipote di m° Beltramo«, wie er zumeist benannt wird (nur einmal ist seinem

1451, 19 gennaio. Es erhält der Capomaestro [*Giovannino di Meuccio*] Auftrag von den Bildhauern Maestro Francesco [*di Stefano da Siena*] e Pietro, zwei Zeichnungen für den Mittelgiebel der Domfassade entwerfen zu lassen (Della Valle, a. a. O. p. 311).

1451, 14 agosto. A Pico da Como [*sic*] per facitura del disegno che esso fece per mostrare a soprastanti per li fatti del frontone L. 4 s. o d. o (Lib. Camer. a. a. vergl. Fumi, a. a. O. p. 77, doc. CCLXXIII. Die Lesung »Vico« dort ist unrichtig; im Original steht »Pico«, was wohl als »Pičo« = Piero, wie im Vermerk vom 1. April 1452, aufzulösen ist).

1451, 18 agosto. Super facto designorum frontonis factorum per magistrum Johanninum et mag. Franciscum et Petrum laborantes prosequatur hoc modo videl. laborerium, quod Petrus Mey qui intelligens est in tali opere sit cum mag. Johannino et tollant partim de melioribus partibus de designo dictorum Francisci et Petri. Et de melioribus partibus de designo ipsius magistri Johannini et sequatur opus (Riformanze a. a. c. 184t. vergl. Fumi, a. a. O. p. 77, doc. CCLXXIV).

1451, 25 settembre. A Pico [= *Pičo* = *Piero*] da Como mandato a Siena per li fatti della fabbricha per condurre el capomaiestro, ciò è per sei dì ch' esso stette in fra andare et tornare, monta in tutto co la spesa ch' esso fece per la via L. 10 s. o d. o (Lib. Camer. a. a.). Derselbe Vermerk ist auch im Registro de Camerlenghi IV, 70 mit folgenden Worten verzeichnet: Petro de Cumo laboranti qui ivit Senis pro caputmagistro et rediit cum expensis etc. libr. X.

1451, 19 ottobre, 3 decembre und 1452, 1 gennaio. Unter diesen Daten finden sich Vermerke über die Auszahlung des Monatsgehaltes von 31 Libbre an Pietro eingetragen.

1452, 28 Febbraio. Super facto frontonis qualiter et quomodo videtur eis quod debeat stare, et quod designum videtur eis imponi, deliber. quod habeat colloquium et cohadunet dd. Cons. et plures alios Cives, et dictus Caputmagister faciat duo designa diversorum schultorum vel unum et alium faciat Franciscus et Petrus de Chiumo laborantes in dictis opere et fabrica, et omnia supradicta designa proponat coram dictis dd. Cons. et aliis civibus, et quod eis videtur prosequatur (Riformanze a. a. c. 111t. vergl. Fumi, a. a. O. p. 78, doc. CCLXXIX).

1452, 1 aprile. A Pičo [*Piero*] da Como laborante in la logia per . . . . . (Lücke) dì che a lavorato a la rascione (ragione) di libbre 31 el mese, monta a la data rascione L. 7 s. 2 d. 6 (Lib. Camer. a. a.).

1452, 2 settembre, 4 novembre, und 23 decembre. Unter diesen Daten finden sich Vermerke über die Auszahlung des Monatsgehalts von 31 Libbre an Pietro (s. oben).

1453, 25 agosto. A Pierio de Chumo per suo salario e per essere stato a Carrara a lavorare i marmi per la facciata L. 100 (Lib. Camer. IV, 70 a. a.).

Wenn unserem Künstler das bedeutende Jahresgehalt von 62 Gulden und 2 Lire (der Capomaestro beim Dombau bezieht zur selben Zeit auch nur 74 Gulden) neben freier Wohnung bewilligt und das Prädikat: »lapidum scultor et bonus et doctus laborator« gegeben wird, so spricht dies ebenso für sein Können, wie die Art der ihm übertragenen Arbeiten: er hat unter anderem wiederholt Zeichnungen, namentlich für den Mittelgiebel der Fassade, zu liefern (Januar und August 1451 und Februar 1452), nachdem der Entwurf, den der eigens aus Rom berufene, damals wohl weitberühmte Meister Isaia da Pisa dafür (im Oktober 1450) vorgelegt, nicht die Billigung der Operai erlangt hatte (Fumi, a. a. O. p. 77 doc. CCLXIX bis CCLXXI).

[1]) E. Müntz, Les arts à la cour des Papes, Paris 1878, I, 104. Die Belege für die einzelnen Arbeiten ebendort p. 109, 121—124, 139—140, 148, 157, 159 und 162.

vollen Namen auch noch der Zusatz »de Mediolano« und »architector« angehängt), von Ende Juni 1452 bis 4. August 1455. Da er aber, wie wir eben gesehen haben, noch im August 1453 für Arbeiten am Dom zu Orvieto bezahlt wird, so muss er seine Thätigkeit etwa ein Jahr lang (Mitte 1452 bis Mitte 1453) zwischen beiden Städten geteilt haben, was sich ganz gut daraus erklärt, dass die ihm in Rom übertragenen Arbeiten zumeist Nutzbauten waren, die sehr wohl von seinen Leuten gefördert werden konnten, wenn nur der Meister von Zeit zu Zeit persönlich danach sah. Dort hatte er nämlich unter Nikolaus V bedeutende Arbeiten am grofsen Altan im Obergeschoss (oder Salzmagazin?), einem der rückwärtigen Türme und einem Portal des Kapitols (1. Hälfte 1452 bis März 1453), sowie am Restaurationsbau von S. Teodoro (1453) übernommen, und noch unter Calixt III wird er im August 1455 für Kalk, den er für eine Herstellungsarbeit an S. Maria maggiore abgegeben, bezahlt (so erkläre ich mir den Ausdruck: pro recompensatione calcis per eum dimisse im betreffenden Vermerk).[1]

Zu dieser Zeit hatte unser Meister übrigens Rom schon verlassen und seit Beginn 1455 seine Wirksamkeit in Neapel begonnen. Es erhellt dies aus einem Beleg der Cedole vom 31. Januar 1456, wonach für den Marmorbildhauer Pietro Giovanni [*Pere Johann*], der an den Arbeiten in Castel Nuovo beschäftigt ist, die Wohnungsmiete für ein Jahr, vom 11. Januar 1455 an gerechnet, beglichen wird (Doc. II). Dass es sich bei den erwähnten Arbeiten um den Triumphbogen handelte und dass sie zu dieser Zeit schon in vollem Gange waren, wird nicht nur durch die gleichzeitige Beschäftigung von zwei anderen Meistern — Isaia da Pisa und Andrea dell'Aquila (s. weiter unten) — an dem gleichen Werke, sondern auch durch zwei Einträge der Rechnungsbücher vom 9. Februar und 27. Juli 1456 (Doc. V und VII) erwiesen, womit die — nach den gezahlten Beträgen von insgesamt 800 Dukaten sehr bedeutenden — Marmortransporte zu Schiffe aus dem Hafen von Porto Venere (von dem catalanischen Rechnungsbeamten wohl mit Avenza, dem Hafen für Carrara verwechselt) und von der Insel Mallorca nach Neapel bezahlt werden. Offenbar waren sie für den Arco bestimmt, denn an den, zu dieser Zeit übrigens bereits abgeschlossenen Wiederherstellungsbauten am Kastelle selbst wurde Marmor kaum verwendet, und die 1455 und 1456 noch im Zuge befindlichen Arbeiten an der Sala grande konnten so bedeutende Mengen dieses Materials nicht erfordert haben.[2]

Auch daran, dass der von dem königlichen Schatzmeister Pietro [*di*] Giovanni benannte Bildhauer unser Meister sei, ist nicht zu zweifeln: es war dies der Name,

---

[1]) E. Müntz, a. a. O. I, 89, 146 (S. Teodoro), 148, 149 und 150 (Kapitol), 200 (S. Maria maggiore). Für das Einzelne vergleiche man den chronologischen Prospekt zum Leben unseres Meisters im Anhang III gegenwärtiger Arbeit. Er ist mit Benutzung und zum Teil unter Berichtigung der von Filangieri (a. a. O. IV, 157 ff.) zusammengestellten Daten entworfen und durch die Ergebnisse unserer Durchforschung der Cedole, sowie der jüngsten Entdeckungen über Pietros Aufenthalt in Frankreich in wesentlichen Punkten ergänzt worden.

[2]) Im Juli 1443 findet sich die früheste Erwähnung von Restaurationsbauten am Castel Nuovo (Ced. vol. 6, fol. 395); im August 1455 hören wir zuerst von dem neuerbauten Saal (vol. 29, fol. 244 und 276t), und am 15. April 1457 wird er durch ein Festmahl, das der König darin den Herzögen von Navarra und Kalabrien und den Baronen des Reichs samt ihren Damen giebt, eingeweiht (vol. 33, fol. 217t, 238t, 241t), am 4. Juni desselben Jahres aber Kardinal Bressarion darin bewirtet (vol. 33, fol. 318). Im Februar 1458 werden die Steine für die Freitreppe des Saales auf der Insel Ischia gebrochen (vol. 36, fol. 207). Vergl. Minieri-Riccio im Archivio storico napoletano VI, 242, 432, 455, 457 und 459.

den er bisher überall, in Padua, Orvieto und Rom geführt hatte und der erst in Neapel dem später für ihn gebräuchlich gewordenen Pietro da Milano Platz macht. Dieser Glaube kann selbst durch den Umstand nicht erschüttert werden, dass zwei Jahre darauf in zwei von demselben Tage, dem 31. Januar 1458, datierten Belegen (Doc. IX und X) neben dem unserem Meister hier zum erstenmal beigelegten letzterwähnten Namen gleichzeitig auch der frühere, Pietro Giovanni, noch einmal, und zwar wieder bei der Verrechnung der für ihn pro Mitte 1457 bis Mitte 1458 entrichteten Wohnungsmiete vorkommt (wobei ausdrücklich bemerkt ist, dass er an den Skulpturen [*ymatges*] für Castel Nuovo arbeite). Er war hier offenbar aus dem die letztere betreffenden Vertrage oder früheren Zahlungsvermerke herübergenommen, während sich die gleichzeitige Anwendung der neuen Form in der zweiten Urkunde ganz zwanglos dadurch erklärt, dass der Name unseres Künstlers darin neben denen mehrerer anderen, sämtlich auch fremden Meister angeführt erscheint, die alle — mit einer Ausnahme, die, wie es scheint, einen einheimischen Bildner betrifft — nach ihrem Ursprungsort benannt sind. Dies bedingte auch für Pietro die Angabe seiner Heimat, und dass er es vorzog dafür, statt des unbekannten Viconago oder Varese, Mailand als Hauptstadt des Landes, dem er angehörte, zu wählen, ist ihm bei den Orten berühmten Klanges, nach denen seine Genossen sich zu benennen berechtigt waren, nicht zu verargen. Unser Meister wird wohl in den Urkunden, die sich auf den Arco beziehen (mit Ausnahme einer), nicht wie in den römischen als »maestro di muro« und »architector«, sondern als Bildner und Steinhauer qualifiziert, allein in jenem Ausnahmefall wird seiner letzteren Eigenschaft doch auch der Titel eines »Leiters aller Steinarbeiten am Castel Nuovo« (Doc. XVII) hinzugefügt; und dann bezeichnet ihn die Aufschrift seines Familienbegräbnisses ausdrücklich auch als Erbauer des Arco (s. weiter unten und Anhang III Nr. 38). Im übrigen ist ja die gleichzeitige Bethätigung in mehreren Künsten — namentlich in Architektur und Skulptur — bei den Meistern der Renaissance nicht die Ausnahme, sondern beinahe die Regel.

Die oben angezogene Urkunde nun vom 31. Januar 1458 (Doc. IX) ist ein Rechnungsvermerk, wodurch den Marmorbildnern Isaia da Pisa, Antonio da Pisa, Pietro da Milano, Domenico Lombardo, Francesco Azzara und Paolo Romano 200 Dukaten auf Abschlag der Summe von 3800 Dukaten ausgezahlt werden, für welche sie die Herstellung der Skulpturen (*figures*) am Triumphthor von Castel Nuovo übernommen hatten. Eine zweite Teilzahlung in der gleichen Höhe und an dieselben Personen ist sodann in einem nur zwei Monate später, am 28. Februar 1458, verzeichneten Eintrag angemerkt (Doc. XI). Der Generalaccord mit den eben aufgezählten Künstlern wurde erst im Laufe, vielleicht erst gegen Ende 1457 abgeschlossen, während vom Beginn der Arbeiten anfangs 1455 nur Pietro da Milano, bald auch vom Frühling 1455 an Isaia da Pisa und Andrea dall' Aquila (s. weiter unten) an dem Werke gegen Monatsgehalt beschäftigt gewesen waren. Die Belege, die die betreffenden Zahlungen an Pietro da Milano enthielten, sind in den Cedole wohl nicht erhalten, aber aus der Analogie jener für die eben erwähnten beiden anderen Meister (Doc. III, VI und VIII, s. weiter) muss auch für ihn auf die gleiche Art der Entlohnung geschlossen werden.

* * *

Mit dem eben angeführten Vermerk vom 28. Februar 1458 verschwindet leider der Name unseres Meisters für länger als sieben Jahre aus den Rechnungsbüchern des königlichen Hofhalts. In den Monaten März bis Mai 1458 finden wir ihn darin

nicht erwähnt; die Bände der Cedole von Anfang Juni 1458 bis Ende April 1460 sind verloren gegangen, und in denjenigen aus den Jahren 1460 bis 1464 sucht man überhaupt vergebens nach Vermerken, die auf den Bau des Arco am Castel Nuovo Bezug hätten. Die letztere Thatsache findet in den politischen Ereignissen, die sich in diesen Jahren in dem neuen aragonesischen Königreiche abspielten und die dem Fortgange künstlerischer Unternehmungen so ungünstig als möglich waren, seine natürliche Erklärung. Ja, wir müssen aus demselben Grunde annehmen, dass auch aus den verlorenen Bänden der Cedole kaum noch Nachrichten über das Baudenkmal, das uns beschäftigt, zu schöpfen gewesen wären. Denn sogleich nach Alfons' I Tode (27. Juni 1458) brachen die Stürme der Rebellion und des Krieges über das Land herein. Die empörten Barone rufen Johann, den Sohn Königs René von Sizilien, aus Genua, das er als Statthalter Karls VIII von Frankreich verwaltete, herbei, um die Rechte des Hauses Anjou auf die Herrschaft über Neapel geltend zu machen. Er schlägt das Heer König Ferdinands I in der Schlacht am Sarno, 7. Juli 1460, und erst nach jahrelangen Kämpfen gelingt es diesem, seinen Gegner vor Troja zu vernichten (29. August 1462) und ihn nach der Insel Ischia zu drängen, wo er sich noch länger als ein Jahr hält, ehe er im Frühling 1464 nach Frankreich zurückkehrt. Zu derselben Frist hält auch König Ferdinand mit den bezwungenen Baronen seinen Triumphaleinzug in Neapel. Bei solchen Zeitläufen mussten selbstverständlich alle Interessen der Sorge um die Behauptung der Herrschaft weichen, selbst wenn nicht die Geldnot des königlichen Hofes, von der uns die Chronisten immer und immer wieder zu erzählen wissen, die Einschränkung aller Ausgaben, die nicht der Erreichung jenes Ziels dienten, gebieterisch gefordert hätte.

So ruhten denn ohne Zweifel während dieser Jahre auch die Arbeiten am Triumphthore von Castel Nuovo, nachdem die daran beschäftigte Künstlerplejade auseinandergestoben war (zwei Meister aus ihrer Schar werden wir 1460 in Rom wiederfinden, s. weiter unten). Wohin sich unser Pietro da Milano dazumal gewandt, darüber hatte man bis vor kurzem nicht einmal eine Vermutung. Erst jüngst hat ein französischer Numismatiker das Dunkel, das über der Existenz des Meisters während der Jahre bis 1465 schwebte, durch eine Hypothese zu lichten gesucht, die, wenn sie schon an und für sich viel Wahrscheinlichkeit beanspruchen konnte, durch seither aufgefundene urkundliche Zeugnisse fast zur Gewissheit des Thatsächlichen erhoben worden ist.

Seit längerer Zeit schon waren einige Medaillen bekannt, die, in Frankreich am Hofe Renés von Anjou entstanden, die Bildnisse des Königs und seiner Frau sowie seiner Tochter Margareta von England und seines Schwiegersohnes Ferry von Lothringen darstellen. Ihre Entstehungszeit ist teils durch die darauf verzeichneten Jahreszahlen, teils durch Daten aus der Geschichte der dargestellten Persönlichkeiten zwischen den Jahren 1461 und 1464 fixiert, ihr Meister durch die Bezeichnung »Petrus de Mediolano«, die vier derselben tragen, bestimmt.[1]) Man hat ihn bisher — nicht ohne der Chronologie einige Gewalt anzuthun — mit einem der Söhne gleichen Namens des Medailleurs und Goldschmiedes Amadeo da Milano, von dem es feststeht, dass er dem Vater zum mindesten im letzteren Berufe folgte, zu identifizieren

[1]) A. Heifs, Les Médailleurs de la Renaissance. III. Fr. Laurana et Pietro da Milano, Paris 1882, p. 37 ff., und J. Friedländer, Die italienischen Schaumünzen des XV Jahrhunderts, im Jahrbuch d. k. Preufs. Kunstsamml., Berlin 1882, Bd. III, S. 195—199.

versucht,[1] auch zwei andere Goldschmiede gleichen Namens, Pietro Artignone da Milano, der 1464 in Ferrara arbeitet, und den M. Petrus aurifex mediolanensis, der 1485—1487 für dem päpstlichen Hofe geliefertes Silbergeschirr mit 2030 Gulden bezahlt wird, in ihm wiedererkennen wollen.[2] Mit wenig Wahrscheinlichkeit; denn jener Sohn Amadeos konnte um 1460 seinem Alter nach (er war zwischen 1431 und 1436 geboren) noch nicht jene Vollkommenheit der Kunstübung erreicht haben, die ihn für die Beschäftigung am Hofe eines so feinen Kenners, wie es René d'Anjou war, hätte geeignet erscheinen lassen. Überdies sind die Arbeiten, für die er später in Ferrara verwendet wird, von geringem Belange, und trotz dem schwunghaften Betriebe der Medaillenkunst am Hofe der Este wird darunter keiner einzigen Denkmünze von seiner Hand gedacht.[3] Was aber die beiden anderen Goldschmiede anlangt, so lässt sich außer der zufälligen Gleichheit des Namens und der Heimat absolut kein Moment für die Begründung ihrer Identifikation mit dem Hofmedailleur des Königs René ins Feld führen.

Nun hatte wohl schon J. Friedländer flüchtig auf die Möglichkeit hingewiesen, dass dieser und der Schöpfer des Triumphbogens in Neapel ein und dieselbe Persönlichkeit sein könnten, diese Annahme aber aus dem Grunde sogleich wieder fallen lassen, weil der eine für Alfons I, der andere aber für dessen Gegenkönig René gearbeitet habe. Neuerdings ist indes H. de la Tour in eingehender Erörterung und Begründung darauf zurückgekommen,[4] indem er namentlich hervorhebt, wie die Darstellung eines idealen Renaissancetempels von merkwürdiger Reife der Formen für jene frühe Zeit auf einer der in Rede stehenden Denkmünzen in ihrem der realen Ausführbarkeit viel näher stehenden Charakter, als ihn die etwas krausen Elukubrationen ähnlicher Art bei anderen Medailleuren (Laurana, Sperandio) der gleichen Epoche zeigen, die Annahme, ihr Schöpfer sei zugleich Architekt gewesen, stütze; indem er ferner auf den Zusammenhang der Anjous mit Neapel gerade zur Zeit, in der die Medaillen Pietro da Milanos entstanden, sowie darauf hinweist, dass gerade aus jenen Jahren die vorher und später existierenden urkundlichen Daten für die Anwesenheit des Meisters am aragonesischen Hofe fehlen; indem er schliesslich betont, es sei doch viel plausibler, vorauszusetzen, die kunstliebenden und kunstverständigen Anjous würden als Hofmedailleur einen bewährten Künstler, von dessen Wert sie sich überzeugt hatten, berufen, als den ersten besten Goldschmied dazu ausersehen haben. Dem obenerwähnten Einwand Friedländers aber begegnet unser Verfasser mit dem Hinweis, wie die neuerliche mächtige Erhebung der angiovinischen Partei nach Alfons' I Tode und die günstigen Anerbietungen seitens ihres siegreichen Hauptes unseren Künstler ganz wohl zum Verlassen Neapels bewogen haben mochten, und wie sein Vorgehen unter den am aragonesischen Hofe beschäftigten Meistern nicht

[1]) A. Cittadella, Notizie relative a Ferrara, Ferrara 1864, I, 687—88, und nach ihm ausführlicher A. Heifs, a. a. O. p. 39 ff. Vergl. dagegen A. Venturi, L'Arte a Ferrara nel periodo di Borso d'Este in der Rivista storica italiana, 1885, vol. II, p. 739.

[2]) A. Venturi, a. a. O. p. 738; Bertolotti, Artisti lombardi, Milano 1879, I, 34; Müntz, L'orfevrerie romaine de la Renaissance, in der Gazette des beaux-arts, 1883, I, 495.

[3]) A. Venturi, a. a. O. p. 739, und derselbe, L'Arte ferrarese nel periodo d'Ercole I d'Este in den Atti e memorie per le provincie di Romagna, Bologna 1888, vol. VI, p. 358, vor Anm. 1.

[4]) Siehe seinen Artikel: Pietro da Milano in der Revue numismatique, Paris 1893, p. 85—110.

vereinzelt dastehe, da wir ja auch Francesco Laurana sich seine Aufträge bald dort, bald in Frankreich bei König René holen sehen.[1])

Diese Argumente H. de la Tours lassen sich aber noch verstärken. Denn, erscheint es nicht natürlich, dass unser Meister durch die oben kurz skizzierten politischen Verhältnisse gezwungen, die jede künstlerische Bethätigung voraussichtlich für längere Zeit ausschlossen, anderwärts nach der Gelegenheit zu solcher ausblickte und sie dort ergriff, wo sie sich ihm darbot? Auch wurde es ihm im Geiste jener Zeit sicherlich nicht als Verrat an seinem bisherigen Brotherrn angerechnet, wenn er in den Dienst von dessen Gegner trat, namentlich da es in fremdem, fernem Lande geschah. Wissen wir doch für die Liberalität und Unbefangenheit der Anschauung, womit die grofsen Mäcene der Renaissance gerade in dieser Richtung dem Künstler gegenüberstanden, und wie sie in ihm stets nur den Dolmetsch höherer Interessen, nicht den Parteimann sahen, manch schlagenderes Beispiel anzuführen, als das von unserem Autor citierte. So meifselt Tino da Camaino nicht nur das Grabmal Kaiser Heinrichs VII, sondern auch das seines Todfeindes, des Bischofs Orso von Florenz; Botticelli wird, kaum dass er die Teilnehmer der unter Gutheifsung Sixtus' IV angezettelten Verschwörung der Pazzi zu öffentlichem Schimpf an die Wand des Bargello gemalt hatte, von demselben Papste zur Ausmalung seiner Privatkapelle nach Rom berufen; Julius II bestätigt, nachdem er 1506 die Bentivoglio aus Bologna vertrieben, Fr. Francia, ihren getreuen Anhänger und bevorzugten Künstler, nicht nur als Vorstand der Goldschmiedezunft, sondern ernennt ihn auch zum päpstlichen Münzmeister, welches Amt er auch in der kurzen Zeit der Zwischenherrschaft Annibale Bentivoglios (1510—1512) behält; und Julius III bestellt Vignola zum päpstlichen Baumeister und lässt ihn seine Villa vor Porta del Popolo ausführen, obwohl er zu gleicher Zeit im Dienste des mit ihm verfeindeten Kardinals Farnese am Bau des Schlosses zu Caprarola thätig ist.[2])

Auch dass Pietro da Milano in Frankreich uns in einem bisher von ihm nicht ausgeübten Zweige der Bildnerei entgegentritt, kann ebensowenig gegen seine Identifizierung mit unserem Neapeler Bildhauer und Architekten gleichen Namens angeführt werden, als dass ihm — die letztere angenommen — dann die für die Herstellung von Medaillen gewöhnlich als erwünscht, wo nicht absolut unerlässlich erachtete Qualität des Goldschmiedes abging. Der erstere Einwand erledigt sich im Hinblick auf die durch unzählige Beispiele, die noch viel heterogenere Fälle der Kunstübung illustrieren, bezeugte Universalität der Renaissancekünstler. Gegen den zweiten genügt es, aufser Fr. Laurana, den nächsten und gleichsam mit Pietro parallel beschäftigten Kunstgenossen, Matteo da Pasti, Ant. Averulino, Bertoldo di Giovanni, Bart. Bellano, Andr. Riccio zu nennen, zum Beweise, dass, wenn auch die Herkunft des Medailleurs der Renaissance vom Goldschmiede die Regel bleibt, doch mehr als ein hervorragender Meister den Weg zu jener Kunst direkt von der Skulptur gefunden habe.

Und hier fügt nun eine glückliche Entdeckung der jüngsten Tage gleichsam den Schluss- und Verbindungsring in die Kette der Argumente, die wir bisher zu

---

[1]) Vielleicht war Laurana schon unter Alfons I in Neapel thätig (s. weiter unten). Wir sehen ihn dann von 1461—1466 in Diensten König Renés, sodann — vielleicht durch unseren Pietro da Milano, mit dem er in Frankreich zusammengetroffen sein musste, wieder nach Italien und speziell nach Neapel gezogen — 1468 bis 1471 in Sizilien, 1474 am Hofe Ferdinands I, von 1477—1490 von neuem in Frankreich (Marseille, Montpellier, am Hof Renés und in Nancy) beschäftigt.

[2]) Vasari-Milanesi, III, 535 und 563, und VII, 107.

Gunsten der in Rede stehenden Identifizierung vorbringen konnten, da sie uns den in Frankreich beschäftigten Medailleur zugleich als Bildhauer enthüllt und somit den Zweifel aus dem Wege räumt, der sich dagegen erhob in ihm, da diese seine Eigenschaft nicht erwiesen war, die Person des neapolitanischen Bildners zu agnoscieren.

In den Ausgabenregistern, die sich auf einen vorübergehenden Aufenthalt Renés von Anjou in seinem Herzogtum Bar vom 16. Juni 1463 bis 27. August 1464 beziehen, gelang es einem französischen Forscher,[1]) einige Vermerke aufzufinden, wonach »maistre Pierre di Millain, tailleur et ymageur du roy de Sicille« im Jahre 1463 für eine Statue und Scenen aus der Legende der hl. Magdalena von Sainte-Baume,[2]) die er im Auftrage des Königs für die Kirche Saint-Maxe im Schlosse zu Bar-le-Duc gearbeitet, und weiter für ein Relief zweier miteinander kämpfenden Hunde bezahlt wurde, welches als Schmuck eines Saales im genannten Schlosse diente. Während das erstere Werk schon vor der Demolierung der Kirche, in der es stand, untergegangen sein musste, da seiner in ihren Beschreibungen keine Erwähnung geschieht, hatte Maxe-Werly das Glück, das zweite in der Sopraporte eines Garteneingangs wieder aufzufinden. Seine sichere Herkunft von den zu Ende des vorigen Jahrhunderts niedergelegten Überresten des herzoglichen Schlosses, und der Gegenstand seiner Darstellung einerseits, andrerseits die Übereinstimmung des letzteren mit der Beschreibung, die ein Reiseschriftsteller im Jahre 1739 davon entwarf (wo er es noch an seinem ursprünglichen Orte sah), machen es unzweifelhaft, dass wir das Werk Meister Peters vor uns haben. Von der Wohlgeneigtheit seines Herrn gegen ihn endlich giebt ein dritter Vermerk vom 4. Dezember 1463 Zeugnis, laut welchem jener dem »maistre Pierre de Millain«, seinem »tailleur de pierre« (wie er hier ausdrücklich qualifiziert erscheint), zu einer theatralischen Aufführung, der der ganze Hof beiwohnt und für die René offenbar auch die Anwesenheit seines Hofbildhauers und Medailleurs wünscht, durch seinen eigenen Schneider einen neuen Anzug fertigen liefs.[3])

* * *

Hiermit hören die urkundlichen Nachrichten über den Aufenthalt unseres Meisters in Frankreich auf; im Mai 1465 finden wir ihn im aragonesischen Solde zu Neapel wieder. Wann und wie sich die Lösung seines Verhältnisses zu René von Anjou vollzogen habe, ist näher nicht zu bestimmen. Sein unvollendeter Monumentalbau mag ihn wohl immerwährend nach Italien zurückgezogen haben, und so bedarf es zur Erklärung seiner Rückkehr dahin im Hinblick auf die inzwischen zu Gunsten der Aragonesen konsolidierten politischen Verhältnisse keiner sonstigen Voraussetzungen. Infolge derselben mochte gewiss auch bei König Ferdinand die Sorge um die Vollendung der bedeutendsten künstlerisch-monumentalen Schöpfung seines Hauses wieder in den Vordergrund des Interesses getreten sein, und es mochte der Aufbruch Renés aus Bar-le-Duc Ende August 1464 unserem Meister die Gelegenheit geboten haben

[1]) Maxe-Werly, Un sculpteur italien à Bar-le-Duc en 1463. Extrait des Comptes rendus de l'Académie des inscriptions et belles-lettres. Paris 1896, p. 54—62.

[2]) Nur so vermag ich die Worte des Vermerks: »ymages et misteres de la Magdeleine de la Bausme que led. seig. Roy a fait faire« zu deuten. Sainte-Baume ist die dem Andenken an die Heilige geweihte Grotte bei Avignon, worin sie 32 Jahre lang Bufse gethan haben soll. Schon Petrarca hat den Schauplatz der Lieblingslegende der Provence besucht (Senilia XV, 15), Mistral ihn in der seinem Meisterwerke eingeflochtenen Erzählung der Legende besungen.

[3]) Für die Arbeiten Pietros in Frankreich vergleiche man Anhang III, Nr. 22—27.

— ob nun schon auf eine Berufung von Neapel hin oder aus eigenem Antriebe —, den Weg nach seinem Heimatlande zu nehmen, wo seiner noch der Abschluss der Arbeit an dem Hauptwerke seines Lebens harrte.

Auch aus dem bedeutenden Betrage der Zahlungen, die er schon im Laufe des Jahres 1465 empfing, muss geschlossen werden, dass er zum mindesten seit Beginn desselben wieder in Neapel thätig war. Aufser einem Posten von 33 Dukaten a conto seines Gehaltes (Doc. XII vom 13. Mai 1465) begegnen wir vom 8. Juni bis Ende September 1465 Zahlungen an ihn im Betrage von 350 Dukaten (Doc. XIII—XV) und dann vom Oktober 1465 bis Mai 1466 neuerdings von 500 Dukaten (Doc. XVII). Will man nicht annehmen — was uns ganz unwahrscheinlich dünkt —, es handle sich hierbei um die Begleichung einer früheren Schuld, so erhellt daraus, dass bei Wiederaufnahme der Arbeiten am »arch triumphal sobre la porta del Castell nou« (wie es in den Vermerken wiederholt heifst, vielleicht um damit den in seinem Abschluss noch rückständigen oberen Teil des Baudenkmals zu bezeichnen) etwa noch ein Fünftel der ursprünglich um die Pauschalsumme von 3800 Dukaten übernommenen Leistung fehlte. — Damit waren dann die Arbeiten am Arco im grofsen Ganzen abgeschlossen, wie dies auch die Bemerkung des letzten Rechnungseintrags bezeugt, die Zahlungen seien »en scomplir e finjr lo sobredit arch a tota sa despesa« geleistet worden. Wenn dann noch in der Folgezeit (Doc. XIX vom 14. Oktober 1467, XXI vom 16. Juli 1468 und XXIV vom 16. November 1471) Beträge von insgesamt 75 Dukaten an unseren Meister für die »obra del portal del Castell nou« erfliefsen, so kann es sich dabei — wie schon aus den langen Zwischenzeiten der Zahlungen zu vermuten — nur noch um eine oder die andere geringe Vollendungsarbeit gehandelt haben.

In der mit 1465 beginnenden zweiten Phase der Arbeiten am Arco von Castel Nuovo ist Pietro da Milano der einzige daran beschäftigte Künstler. Keiner der von 1455—1458 neben ihm thätigen Bildhauer war wieder nach Neapel zurückgekehrt, was ja in der nicht mehr grofsen Bedeutung der noch rückständigen Leistung seine Erklärung findet. Pietro wird denn auch als »capmastre de totes les obres de pedra del Castell nou« qualifiziert (Doc. XVII); zumeist aber nennen ihn die Rechnungsvermerke von 1465 an kurzweg »mestre Pere marmoraro«. Dies (in Verbindung mit dem fälschlich schon 1470 statt 1473 angenommenen Todesdatum unseres Helden, wovon wir weiter unten näher sprechen) hat H. de la Tour veranlasst, in dem Letztgenannten einen von Pietro da Milano verschiedenen Mitarbeiter an gedachtem Werke anzunehmen.[1]) Ganz mit Unrecht, wie völlig klar daraus hervorgeht, dass die beiden in den Belegen Doc. XIII vom 8. Juni und Doc. XIV vom 4. Juli 1465 an »mestre Pere marmorar« verrechneten Summen von je 50 Dukaten in dem die Zahlungen für eine längere Zeitperiode zusammenfassenden Vermerk Doc. XV unter den obigen Daten und mit den gleichen Beträgen als an »mestre Pere de Mila picapedrer« verabfolgt ausgewiesen sind.

Hiernach kann es nun auch keinem Zweifel unterliegen, dass die Arbeiten, die sonst noch in den Jahren nach Vollendung des Arco in den Cedole auf den Namen »mestre Pere marmorar« verzeichnet vorkommen, unserem Meister angehören. Aufser einigen dekorativen Stücken (Thürlünette, Wappen, Devise und eine Säule; s. Doc. XXII vom 16. Dezember 1468) für Castel Nuovo und einem Marmormörser für die königliche Guardaroba (Doc. XXIII vom 31. Mai 1470) bestehen sie namentlich in den Marmorgewänden für sieben Fenster der »Sala del descuberter« (?) im Castel Nuovo (sonst

[1]) Vergl. seine S. 14 Anm. 4 citierte Studie, p. 105 note 2.

wird sie auch als Sala nova, die der König eben herstellen lässt, bezeichnet). Mit ihnen erscheint Pietro vom November 1472 bis April des nächsten Jahres beschäftigt (Doc. XXVI—XXIX). Um welchen Raum des weitläufigen Baues es sich hier gehandelt habe, ist kaum zu bestimmen, da die Fenster an demselben durchweg in Marmor hergestellt sind; nach dem Betrag der Entlohnung, der insgesamt sich blofs mit 80 Dukaten beziffert, können sie kaum mit besonderem Skulpturschmuck versehen gewesen sein.

* * *

Die Thätigkeit an dem grofsen Werke des Arco di trionfo muss, solange sie währte, Pietros ganze Kraft absorbiert haben. Zum mindesten gelang es den eingehenden Forschungen Filangieris in den Neapeler Archiven nicht, aus dieser Periode seines Lebens irgend ein urkundliches Zeugnis für anderweitige künstlerische Beschäftigung des Meisters aufzufinden. Aber selbst für die Jahre, die ihm nach dem Abschluss jener bedeutendsten Aufgabe seines Lebens noch gegönnt waren, sind die erwähnten Zeugnisse in sehr beschränkter Anzahl zum Vorschein gekommen. Am 7. März 1468 übernimmt er einige, in dem Regest des betreffenden Notariatsaktes bei Filangieri leider nicht näher bezeichnete Bildhauerarbeiten für die Familienkapelle der Caracciolo im Dom zu Neapel, und am 19. Januar 1470 verpflichtet er sich, für Mess. Carlo Estendardo innerhalb zehn Monaten und um den Preis von 190 Dukaten ein Grabmal in S. Agostino zu Arienzo (bei Caserta) zu meifseln, nach dem Muster desjenigen des Kardinals Angelo d' Anna in S. Maria a Cosmodin zu Neapel. In jener Kapelle (links an der Stirnseite des rechten Querschiffs gelegen) ist heute nichts da, was dem Stile nach auf unseren Meister zurückgeführt werden könnte; und ob sich von dem Grabmal in Arienzo etwas erhalten habe, vermögen wir nicht anzugeben. Seine Ausführung durch Pietro wird durch die Urkunde beglaubigt, welche die am 9. März 1476 an seine Erben erfolgte Auszahlung des Restes der dafür bedungenen Summe bezeugt.[1]) Von einer dritten Arbeit Pietros endlich erhalten wir mittelbare Kunde aus jener Inschrift, die sich über seinem Familienbegräbnis in S. Maria la Nuova befand, uns aber nur noch durch litterarische Überlieferung bekannt ist:[2])

»Petrus de Martino Mediolanensis ob triumphalem Arcis novae Arcum solerter structum et multa statuaria artis suo munere huic Aedi piae [*sic*] oblata a divo Alphonso rege in equestrem adscribi ordinem et ab Ecclesia hoc sepulcro pro se ac posteris suis donari meruit MCCCCLXX.« Leider lässt sich daraus nicht herauslesen, welcher Art die Skulpturwerke, die der Meister in die Kirche stiftete, gewesen seien. Dass sie aber heute dort nicht mehr nachzuweisen sind, erklärt sich wohl aus dem Restau-

[1]) Gaet. Filangieri, Documenti ecc. IV, 159, 161 und 163; vergl. im Anhang III, Nr. 32, 35 und 43. Irrtümlich nimmt Filangieri an, das Grabmal d' Anna in S. Maria a Cosmodin, das als Muster für die Arbeit Pietros dienen sollte, sei auch sein Werk gewesen; es war vielmehr bald nach dem Tode des Kardinals († 1428) gesetzt worden. Sein Schöpfer ist unbekannt, übrigens ist es bei der Modernisierung der Kirche nach 1629 zerstört worden. D' Engenio, Napoli sacra, Napoli 1624, p. 50, führt es als noch bestehend auf.

[2]) G. A. Summonte, Dell' Historia della città e regno di Napoli. Napoli 1602—1643, vol. III, p. 14. Als der Verfasser sein Buch um 1585 schrieb, war die Inschrift nicht mehr vorhanden, er scheint sie aber in früheren Jahren noch gesehen zu haben: si come si leggea gli anni a dietro nel suo sepolcro nel piano della chiesa di S. Maria la Nuova nell' entrar della porta maggiore a man destra nel modo che segue (folgt der Wortlaut der Inschrift).

rations- und Renovationseifer, dem kaum ein Jahrhundert nach seinem Tode sogar die Bezeichnung seiner Grabstätte schon zum Opfer gefallen war.

Die Inschrift in S. Maria la Nuova ist auch die einzige Quelle, der wir die Nachricht von der Erhebung des Künstlers in den Ritterstand verdanken. Da dies ihrem Wortlaute nach schon durch König Alfonso geschah, so ist daraus nicht nur auf die führende Rolle, die Pietro beim Bau des Arco innehatte, zu schliefsen (denn es ist nichts davon bekannt, dass auch sonst noch einem seiner Genossen eine ähnliche Auszeichnung zu teil geworden wäre); es muss dies auch wieder als Beweis gelten, dass die Arbeiten daran noch bei Lebzeiten Alfonsos weit vorgeschritten waren, da sonst doch die Veranlassung zu solcher Gunstbezeugung gefehlt hätte. — Dass aber die königliche Gunst auch unter dem Nachfolger Alfonsos andauerte, dafür zeugt nicht nur die Übertragung der Vollendung des Monuments an unseren Künstler, wie die Gewährung des Titels eines königlichen Hofbildhauers (als »regius scultor« oder »magister marmorum« oder »regius marmorarius« wird er in öffentlichen Urkunden wiederholt bezeichnet, s. Anhang III, Nr. 34, 35 und 37); es bekundet dies ganz besonders auch die Thatsache, dass, als im April 1469 zwei seiner Söhne sich mit zwei Schwestern Talamanca verheiraten, König Ferdinand sich beim Abschluss des Ehevertrages und bei den Trauungsceremonien von einem Edlen seines Hofes vertreten lässt und die beiden Bräute mit je 200 Dukaten aussteuert.[1]

Alle Schriftsteller, die sich bisher mit Pietro da Milano beschäftigten, hatten geglaubt, auf das Zeugnis der Jahreszahl in der mehrerwähnten Inschrift von S. Maria la Nuova hin, seinen Tod in das Jahr 1470 setzen zu sollen. Selbst Filangieri war ihnen darin gefolgt, indem er, eine Schuldurkunde unseres Künstlers vom 13. Oktober 1470 (s. Anhang III, Nr. 37) heranziehend, seinen Hintritt zwischen Oktober und Dezember 1470 fixierte. Nach dem jedoch, was wir oben (S. 17) über die Identität des bis April 1473 in den Cedole vorkommenden Meisters »Pere marmoraro« mit unserem Künstler festgestellt haben, wird die obige Annahme hinfällig. Das Datum der Inschrift von S. Maria bezeichnet sonach nicht das Jahr seines Todes, sondern das der Verleihung des Erbbegräbnisses, die — ebenso wie dessen Bezeichnung durch die Inschrift — bei Lebzeiten Pietros erfolgt war. Für die genauere Bestimmung des Zeitpunkts seines Hinscheidens aber bietet uns ein bisher unbekannter Vermerk der Cedole einen Anhalt (Doc. XXX). Laut demselben erhebt sein Sohn Bernardino am 7. August 1473 auf ein Guthaben des zu jener Zeit schon verstorbenen Meisters bei der königlichen Kammer den Betrag von 10 Dukaten.[2] Sein Tod musste demnach zwischen dem 6. April, wo er selbst noch eine Zahlung für geleistete Arbeiten in Empfang nahm (Doc. XXIX), und dem 7. August erfolgt sein. Ja, wir werden denselben noch enger in dem Zeitraum vom 6.—13. April fixieren können, wenn wir berücksichtigen, dass in einem Eintrag der Rechnungsbücher von letzterem Datum (vol. 63 fol. 328 t.) dem Meister Mattia Fortimany, einem seit 1469 an der Kapelle des Castel Nuovo beschäftigten und von Ende 1470 bis Mitte 1474 in regelmäfsigem Monatssolde des königlichen Hofes stehenden Bildhauer und Baumeister, der Titel eines »capo-

[1] Filangieri, a. a. O. IV, 159 und 160, und unser Anhang III, Nr. 34.

[2] Weitere Abschlagszahlungen auf das Guthaben Pietros sind in den bis Juli 1474 detailliert verrechneten Ausgaben des königlichen Hofhalts nicht enthalten. Von jenem Zeitpunkte an aber verzeichnen die Cedole für die folgenden Jahre nur summarisch die an verschiedene Bankhäuser angewiesenen Ausgabenbeträge, unter Berufung auf jetzt nicht mehr existierende Rechnungsbücher, worin die einzelnen Posten jener Summen ausgewiesen waren.

mestre de la obra del Castell nou« beigelegt ist, den ja — wie wir gesehen haben — unser Pietro da Milano geführt hatte (Doc. XVII).

Dagegen sind uns über das Alter, das unser Held erreichte, in Ermangelung sicherer Daten nur vermutungsweise Kombinationen möglich. Indes führen sie doch zu dem ziemlich wahrscheinlichen Ergebnis, dass er mindestens das 50. Lebensjahr erreicht habe. Wir wissen nämlich (Anhang III, Nr. 43), dass ihn fünf Söhne überlebten, wovon der zweitälteste schon 1468 als selbständig arbeitender Scarpellino beglaubigt ist, also mindestens zwanzigjährig gewesen sein musste. Sonach konnte der älteste Bruder nicht später als 1446 oder 1447 geboren sein, woraus sich für den Vater, unter der Annahme, er habe mit zwanzig Jahren geheiratet, das Jahr 1425 annähernd als spätest mögliches Geburtsdatum ergiebt. Damit sind auch seine übrigen Lebensdaten gut in Einklang zu bringen. Er hätte dann mit 21 Jahren in Siena, mit 22 in Padua, mit 24—27 Jahren in Orvieto gearbeitet, wäre vom 27. Jahre an mit den nicht unwichtigen Aufträgen in Rom beschäftigt gewesen und mit dem 30. als Bauleiter des Triumphbogens nach Neapel gekommen, endlich mit 36 Jahren in die Dienste König Renés getreten. Unsere Berechnung will, wie gesagt, nur das späteste mögliche Geburtsdatum fixieren; es ist aber sehr wohl möglich, dass der Meister auch schon mehrere Jahre früher geboren ward und also in seiner Lebensdauer das halbe Jahrhundert überschritten habe.

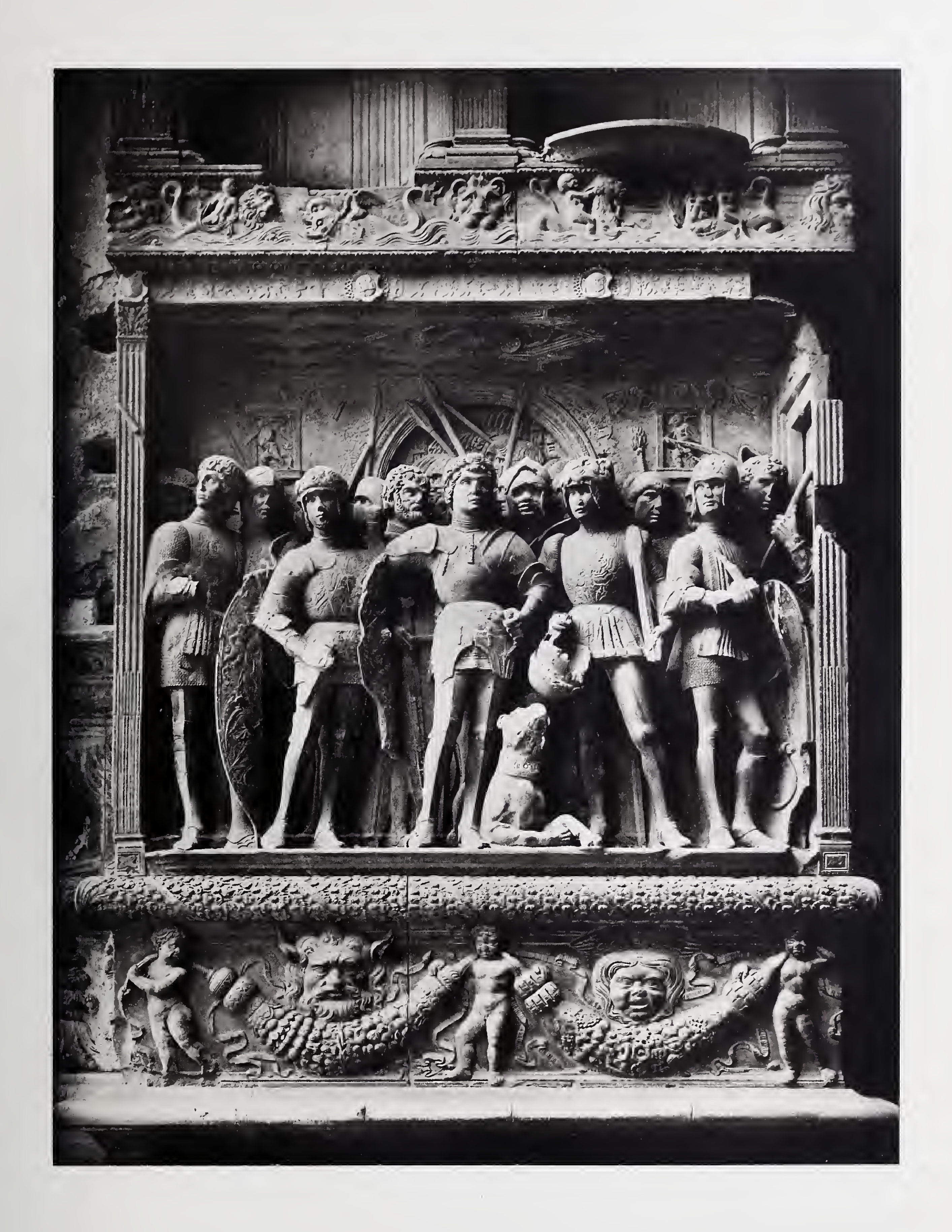
Von seinen Söhnen folgten der zweite und drittälteste, Jacobo de Martino und Bernardino de Martino (wie sie sich nach dem Tode des Vaters stets nennen), dem väterlichen Beruf. Sie scheinen ihn aber mehr nach dessen handwerklich-geschäftlicher Seite ausgeübt zu haben; wenigstens berichten die Nachrichten, die wir über sie besitzen, mit einer Ausnahme, nur über Steinhauerarbeiten, Steinlieferungen und dergl. Jacopos Name kommt von 1468—1483 in Verbindung mit ähnlichen Unternehmungen vor, so u. a. im Jahre 1468 zusammen mit Francesco Lombardo di Cristoforo di Milano bei einem bedeutenderen Arkadenbau zum Schutze der königlichen Galeeren im Arsenal zu Neapel, und im Jahre 1481 als »Jacopo de Martino de Vico« (s. oben S. 8 Anm. 3 und Anhang III, Nr. 44) bei einer Steinlieferung für die Kirche S. Annunziata. Im Jahre 1491 ist er schon tot.[1]) Dem jüngeren Bruder Bernardino begegnen wir von 1477—1508 bei verschiedenen Steinhauerarbeiten, wovon künstlerische Bedeutung allenfalls nur der mit Giovanni Fantasia aus Lucca 1482 übernommene Auftrag für eine Marmorthür mit figürlichen Skulpturen in der Cappella Moccia zu S. Maria in Cosmodin beanspruchen kann (die Arbeit ist bei der Modernisierung der Kirche nach 1629 untergegangen).[2]) Mit Bernardinos Sohne Giosuè, »intagliatore e piperniere«, der 1498 in der Lehre ist und von dem bis 1516 urkundliche Nachrichten vorliegen, die ihn mit Steinlieferungen befasst zeigen, verläuft sodann die künstlerische Tradition der Familie im Sande des nüchternen, wenn auch gewiss ergiebigen professionellen Broterwerbes.[3])

* * *

[1]) Filangieri, Documenti ecc. III, 101, und 169 seg. sowie IV, 156 nota *a*. Francescos Vater, Cristoforo, arbeitet 1463 im Vatikan (Müntz, Les Arts, etc. I, 277), auch Francesco selbst finden wir 1475 in Rom (Bertolotti, Artisti lombardi a Roma, ecc. I, 32), von 1480 bis nach 1500 (1505 ist er schon tot) aber wieder in Neapel mit der Ausführung von Grabmälern und Familienkapellen für neapolitanische Grofse beschäftigt (s. Repertorium für Kunstwissenschaft XX, S. 114 Anm. 65).

[2]) Filangieri, a. a. O. III, 169—174, und IV, 387 seg.

[3]) Filangieri, a. a. O. III, 44—47.



ANDREA DELL' AQUILAS

KÖNIG ALFONS I MIT DEN GROSSEN SEINES REICHES

VOM TRIUMPHBOGEN AM CASTEL NUOVO ZU NEAPEL



Es wurden schon oben (S. 12) die Genossen Pietros da Milano, mit denen im Verein er gegen Mitte oder Ende 1457 die Ausführung der Skulpturen am Arco von Castel Nuovo im Pauschalaccord übernahm, aufgezählt. Bevor wir uns nun aber mit ihnen näher beschäftigen, haben wir einiger Meister zu gedenken, die schon früher, vom Beginn der Arbeiten an, neben ihm, und zwar mit Monatsgehalt oder Bezahlung nach dem Stücke, beschäftigt waren und von denen wir nur einem auch noch später in der obenerwähnten Genossenschaft wieder begegnen.

Am frühesten wird uns in einem Belege der Cedole — überhaupt dem ersten der Vermerke, die auf das in Rede stehende Werk Bezug haben — von einem Bildhauer Domenico da Montemignaio Kunde (Doc. I und IV). Er empfängt schon am 20. Juli 1455 70 Dukaten für eine Marmorbüste Königs Alfonso (das eine Mal ist sie als Brustbild, das andere Mal als Halbfigur qualifiziert), die er nach dem Leben gemeifselt hatte, sowie für die von einem Schüler des Meisters skulpierte Statue des Täufers, die Domenico übergehen und polieren musste (»ymatge« nennt sie unser Beleg, was wohl eine Ganzfigur bedeuten soll, denn als »mestres de fer ymatges« werden in unseren Urkunden die Bildhauer bezeichnet). Über die Bestimmung beider Stücke wird bemerkt, sie würden »später an einem gewissen Teil des Baues von Castel Nuovo« aufgestellt werden. Nun könnte man wohl annehmen, darunter sei der dazumal im Bau befindliche grofse Saal verstanden (S. 11 Anm. 2), wenn uns nicht andere Vermerke (Doc. XX und XXV) darüber belehrten, dass ein Marmorbild des Königs mit der Krone auf dem Haupte und Scepter und Reichsapfel in den Händen in der That an dem Triumphbogen aufgestellt gewesen sei.[1]) Es war dies ja an einem Monument, das ihm zu Ehren aufgeführt wurde, auch ganz und gar am Platze; dagegen muss es Verwunderung erregen, wenn uns die Cedole acht Jahre nach seinem Tode erzählen (Doc. XVI und XVIII), sein Herz sei in einem vergoldeten Bronzebehältnis, das dessen Form nachahmte, an dem Triumphbogen aufgehängt worden.[2]) Es hält schwer, an unserem Denkmal eine für die Unterbringung dieser Reliquie wie auch für die Aufstellung der Königsbüste geeignete Stelle zu bezeichnen; sicher ist, dass heute weder die eine noch die andere daran vorhanden ist, wie wir auch die Statue Johannes des Täufers vergebens unter den Bildwerken des Arco suchen. Auch über den Schöpfer der beiden Bildwerke fehlt uns jede sonstige Nachricht. Seiner Herkunft nach war er Toscaner, aber freilich nicht aus Florenz oder seinem unmittelbaren Gebiete stammend, sonst besäfsen wir in seinen Steuereinbekenntnissen wahr-

---

[1]) Da in dem ersten der angeführten Dokumente von der Vergoldung des Reichsapfels und der Krone an dem Bild des Königs die Rede ist, so kann sich dasselbe nicht auf dessen Figur im Relief des Triumphzuges über der Thoröffnung beziehen, da daran keine Krone vorhanden ist. Dass eine Büste oder Statue Alfonsos am Arco zu Beginn des XVI Jahrhunderts übrigens noch existierte, bezeugt Summonte in seinem oben schon einmal angezogenen Briefe (S. 8 Anm. 2). Er teilt sie indes dem Francesco Laurana zu: lo quale fece ancora la imagine pur in marmo d' esso Re [Alfonso], la qual a judicio di chi la vide, sempre è stata riputata cosa naturalissima.

[2]) Von dem Meister dieses Werkes, dem Goldschmiede Andrea Gallardo oder Gelasso, der auch sonst für den königlichen Hof beschäftigt vorkommt, lässt sich nichts Näheres feststellen. Der Beisatz »dela ciutat de Napols«, den sein Name führt, scheint zu bezeugen, dass er Neapolitaner war. Barone (Archivio storico napoletano IX, 208 und 213) hat den Text der beiden Vermerke Doc. XVI und XVIII missverstanden und aus dem »gran vaxell de aram per tenir en a quell conservat lo cor del S.or R. don Alfonso« irrtümlich »un piedistallo di rame per mettervi su nel Castelnuovo il busto del re Alfonso« gemacht.

scheinlich nähere Nachrichten über ihn.[1]) Des Meisters Name verschwindet in Neapel mit der einmaligen Erwähnung in den königlichen Rechnungsbüchern — sein Träger hat an dem ferneren Aufbau des Triumphthors König Alfonsos keinen Anteil gehabt.

* * *

Nur wenige Monate später als Pietro da Milano war auch der bekannte römische Bildhauer Isaia da Pisa zu den Arbeiten am Arco des Castel Nuovo herangezogen worden. Laut den Vermerken der Cedole (Doc. III und VI) finden wir ihn nämlich schon vom 15. Mai 1455 an mit einem Monatsgehalt von 25 Dukaten, dessen Höhe für die damalige Wertschätzung seiner uns heute recht unbeholfen und gering dünkenden Leistungen spricht, daran beschäftigt. Die monatlichen Zahlungen an ihn sind blofs bis Ende April 1456 urkundlich belegt; wahrscheinlich sind die weiteren Vermerke verloren gegangen, denn nicht vor Mitte oder Ende 1457 ward, wie wir oben sahen, der Pauschalaccord für die Herstellung unseres Monuments abgeschlossen, und bis dahin muss wohl Isaia, der auch weiter an dessen Ausführung teilnimmt, im Monatslohn daran fortgearbeitet haben. Seine Berufung nach Neapel aber können wir recht wohl neben dem Ansehen, dessen er sich als Schöpfer des Grabmals Papst Eugen IV (†1447) erfreut haben mochte, mit dem Umstande in Verbindung bringen, dass er eine Zeit lang mit Pietro da Milano gleichzeitig für den Dombau zu Orvieto thätig gewesen war. Im Oktober 1450 hatten ihn die Operai als »expertum quendam magistrum, ut fama est« aus Rom dahin berufen, auf dass er ein Projekt für den Mittelgiebel der Fassade entwerfe, hatten dieses aber dann nicht zur Ausführung angenommen und Meister Isaia nach kurzem Aufenthalte weiter ziehen lassen.[2]) Ähnlich scheint es übrigens, wie wir oben gesehen, auch Pietro da Milano ergangen zu sein, der das Jahr darauf den gleichen Auftrag erhalten hatte.

Aus den nächsten Jahren sind keine Nachrichten zur Biographie Isaias bekannt, doch ist anzunehmen, dass er sich aus Orvieto nach seiner Adoptivheimat Rom zurückgewandt und für S. Agostino das Grabmal der hl. Monica ausgeführt habe.[3]) Es ist nicht ausgeschlossen, dass er auch in Rom mit dem gerade in diesen Jahren daselbst thätigen Pietro da Milano in Berührung gekommen sei. Dort finden wir ihn auch wieder, nachdem seine und seiner Genossen Thätigkeit am Triumphbogen Alfonsos durch den Tod des Königs (27. Juni 1458) mitten im Fortgang der Arbeiten ein jähes Ende gefunden hatte. Und zwar liefert er im Mai 1460 Blattgold, um die

[1]) Montemignaio ist ein Dörfchen des Casentino, halbwegs zwischen Arezzo und Poppi gelegen, zu der durch die Schenkung der Grafen Guidi an Florenz gelangten sogenannten Montagna fiorentina gehörig.

[2]) L. Fumi, Il Duomo di Orvieto e i suoi restauri, Roma 1891, p. 32 und 77, Doc. CCLXIX, CCLXX und CCLXXI, sowie oben S. 9 Anm. 3, Schlussabsatz.

[3]) Schon in diese Jahre, und nicht, wie Müntz, Histoire de l'Art pendant la Renaissance I, 574 will, erst nach 1479, ist die Entstehung des gedachten Monumentes zu setzen. Sie braucht nämlich nicht unbedingt mit der a. a. O. für das späte Datum allegierten Wiederherstellung von S. Agostino durch Kardinal Estouteville in Zusammenhang gebracht zu werden. Dagegen ergiebt sich aus dem bekannten Lobgedichte Porcello Pandones auf Isaia da Pisa (gedruckt u. a. bei Müntz, Les Arts à la Cour des Papes I, 255), dass das Grabmal der hl. Monica vor dem Triumphbogen in Neapel entstanden war. Denn Pandone nennt es als schon vorhanden, während er vom Arco als erst im Bau begriffen spricht. Sein Gedicht aber datiert jedenfalls vor den Arbeiten, die Isaia 1463 und 1464 in Rom für Pius II auszuführen hatte, denn trotz ihrer Bedeutung finden sie darin noch keine Erwähnung.

Ornamente einiger bei einem Brande im Vatikan beschädigten Kamine und Thürgewände zu erneuern, und hat dann im November desselben Jahres vorerst mit Paolo Romano, seinem Genossen von Neapel her, Steinkugeln für Kanonen herzustellen, ehe er im Vereine mit ihm lohnendere Beschäftigung an den von Pius II in und an St. Peter unternommenen bildnerischen Arbeiten, der Loggia di benedizione und dem Tabernakel für die Hauptesreliquie des hl. Andreas, findet. Mit dem Tode des Papstes (August 1464) hört seine Thätigkeit in Rom auf, ohne dass wir eine solche anderwärts weiter nachweisen könnten.[1])

* * *

Zu gleicher Zeit mit Isaia oder nur wenig später muss auch Andrea dell'Aquila, der dritte Bildhauer, der von Beginn an am Arco beschäftigt erscheint, in Neapel Fufs gefasst haben, denn die früheste Zahlung an ihn findet sich in demselben Eintrag der Cedole vom 31. Januar 1456, der auch die erste Teilzahlung auf den Gehalt Isaias registriert (Doc. III). Allerdings giebt dann der zweite Vermerk, der uns über Andrea sonst noch erhalten ist (Doc. VIII), nur noch Kunde von der Zahlung eines Monatsgehaltes von 12 bezw. 16 Dukaten für die Zeit vom 3. Juni bis 31. August 1456. Allein aus dem Zusammenhalt der beiden Dokumente muss denn doch wieder geschlossen werden, dass er in jedem Falle seit November 1455 (da er Ende Januar 1456 eine Abschlagszahlung empfängt, deren Betrag annähernd dem seines dreimonatlichen Gehalts entspricht), wahrscheinlich aber schon seit länger am Triumphbogen arbeitete — »en les pedres marbres del Trihumfo del portal del Castell nou«, wie es in Doc. VIII heifst. Auch für den Fortgang seiner Arbeit über August 1456 hinaus fehlen in den Cedole die Belege; indes besitzen wir ein anderes dokumentarisches Zeugnis dafür, dass er zum mindesten bis zum Tode König Alfonsos am Arco beschäftigt gewesen sei und wahrscheinlich Neapel nicht eher verlassen habe, als die übrigen daran arbeitenden Künstler.

Das erwähnte Zeugnis giebt uns ein vom 9. Juni 1458 datierter Brief des sienesischen Gesandten am Hofe zu Neapel, Nicola Severino, an einen der Signoren, zugleich Operaio am Dom seiner Vaterstadt, worin unser Meister für die Vollendung des Madonnenfresko an Porta Nuova zu Siena empfohlen wird.[2]) Er sei Schüler

[1]) Müntz, Les Arts, etc. I, 247, n. 1 und 255, 273, 278, 285. — Entdeckungen jüngster Zeit haben uns Isaia als den Sprössling eines Geschlechts enthüllt, bei dem sich die Übung der Bildhauerkunst durch Generationen forterbte. Schon sein Grofsvater Giovanni di Gante arbeitet seit 1399 als Capomaestro am Dome zu Pisa (Archivio storico dell'arte 1895, p. 273). Seinem Vater »Pippo picchiapietre figliuolo di maestro Johanni di Ghante picchiapietre di Pisa« begegnen wir 1414 und 1425 bis März 1427 bei Arbeiten, die er für den Notar Giuliano di Colino da S. Giusto im Carmine zu Pisa herstellt (L. Tanfani, Donatello a Pisa, Pisa 1887, p. 3, 4 n. 1 und 7); sodann 1431 als »magistro Philippo Johannis de Pisis sculptori marmorum« in Rom bei nicht näher zu bestimmenden Arbeiten im vatikanischen Palaste (Müntz, a. a. O. I, 35 n. 2). Isaias Sohn aber ist der bekannte Bildhauer, Medailleur und Gemmenschneider Giancristoforo Romano (c. 1470—1512). Mit ihm stirbt die Familie aus (Courier de l'Art 1888, p. 115—117). Durch die eben fixierten Daten wird auch die Möglichkeit, als könnte Isaia in Rom geboren sein (Müntz, a. a. O. I, 255 n. 3) ausgeschlossen. Er musste doch gewiss mehr als zwanzig Jahre zählen, als ihm 1447 oder 1448 der Auftrag ward, das Grabmal Eugens IV zu meifseln; aber bis zum Jahre 1427 arbeitete sein Vater noch in Pisa, folglich war der Sohn auch noch dort zur Welt gekommen.

[2]) Das Schreiben findet sich abgedruckt bei G. Milanesi, Documenti per la storia dell'Arte Sienese, Siena 1854, v. II, 300, und dorther auch bei H. W. Schulz, Denkmäler der

Donatellos gewesen, habe viele Jahre in Florenz im Hause Cosimo de Medicis gelebt und sei »singolare pittore et anco maestro di scultura«. Donatello (der sich dazumal mit den Vorarbeiten für die Bronzepforte von S. Giovanni beschäftigt in Siena aufhielt) werde Auskunft zu geben wissen, dass er »optimo maestro da fare ogni singhulare et excellente lavoro« sei; übrigens habe er sich bereit erklärt, eine Probe seines Könnens an Ort und Stelle auf eigene Kosten zu liefern. Bisher habe er »una parte de l'arco triunphale del re« gearbeitet, »che è una cosa molto eletta et da ciascuno laudata oltre a tutte le altre de gl'altri maestri«, weshalb er von diesen mit Neid und Missgunst verfolgt wurde. Darum, sowie wegen der daselbst ausgebrochenen Pest und der Krankheit des Königs, die das Schlimmste befürchten lasse (er starb in der That am 27. desselben Monats), möchte er von Neapel fort.

Die wiederholte Berufung auf Donatello giebt Gewähr dafür, dass die Mitteilung über die Florentiner Lehrzeit Andreas auf Wahrheit beruht; freilich muss dieser, da er auch als »singolare pittore« gerühmt wird, dort auch noch andere Lehrer gehabt haben.[1] Leider versagen betreffs weiterer Nachrichten über ihn alle unsere Quellen. Das Lob aber, das Severino seinen Arbeiten am Arco über die seiner Genossen hinaus erteilt, mag doch nicht blofs von dem Wunsche diktiert gewesen sein, ihn in Siena beschäftigt zu sehen, da zu dessen Kontrolle durch das Urteil Donatellos über seinen ehemaligen Schüler, sowie durch die Probe, die dieser ablegen will, geradezu aufgefordert wird. Zu der letzteren scheint es trotzdem nicht gekommen zu sein, wie denn Andrea auch den Auftrag für Siena nicht erhielt.

Welche Bewandtnis es mit der Missgunst seiner Neapeler Genossen gehabt habe, ist nicht zu entscheiden; sonderbar aber bleibt es immerhin, dass er nicht in die Genossenschaft aufgenommen wurde, die 1457 den Vertrag über die Herstellung der Skulpturarbeiten am Arco abschloss (sein Name kommt in den beiden darauf bezüglichen Dokumenten nicht vor), sondern für sich am Werke — gegen monatliche Bezahlung wie es scheint — weiterarbeitete. Eine Erklärung dafür lässt sich etwa nur darin finden, dass er beim Abschluss des Vertrages schon eine Arbeit begonnen haben mochte, die in ihrem Rahmen ein besonderes Ganze bildete, ihm für längere Zeit Beschäftigung bot und dadurch, wie sie einerseits den Vorwand zu seinem Ausschluss abgab, andererseits ihn selbst die Übergehung seitens seiner Kollegen leicht verschmerzen liefs.

Allerdings scheint sein Monatsgehalt dem Lobe, womit ihn Severino auszeichnet, nicht zu entsprechen, wenn wir uns vergegenwärtigen, dass die Bezüge Isaias von Pisa bis Juli 1456 mehr als das Doppelte betrugen und auch von da an die seinigen

Kunst des Mittelalters in Unteritalien, Dresden 1860, IV, 190, doc. CDLII. Die »Nostra Donna de la Porta Nuova«, von der darin die Rede, ist das Wandgemälde der Krönung Mariä mit Engeln und Heiligen an der Porta Romana (oder Nuova), das 1416 von Taddeo Bartoli begonnen, dann 1447 von Stefano de Giovanni il Sassetta ausgeführt, aber bei seinem Tode um 1450 unvollendet hinterlassen wurde. Sein noch in der Starrheit des Sieneser Trecento befangener Charakter erklärt das Urteil, das der Briefschreiber darüber fällt. Erst im September 1459 wurde der Beschluss gefasst, das Bild vollenden zu lassen. Aber nicht unser Andrea erhält die Arbeit, sondern ein Schüler Sassettas, Sano di Piero, der es auch 1460 fertigstellte (Milanesi, a. a. O. II, 242 und 307).

[1]) Als Maler tritt er uns im Jahre 1446 entgegen in einer Klage gegen die Behörde von Modigliana in der Romagna, von der er für gemalte Wappenschilder 20 Gulden zu fordern hat (Vasari II, 484). Es ist dies das einzige urkundliche Datum, das wir aufser den auf den Arco bezüglichen über Andrea besitzen.

um die Hälfte übertrafen. Man wäre geneigt, einen Grund dafür in der Jugend des Künstlers zu suchen, der sich durch seine Leistungen erst zu bewähren gehabt hätte. Allein dem widerspricht das Ergebnis des folgenden Raisonnements. Da sich Andreas Name nicht unter der uns genau bekannten Schülerschar Donatellos während dessen Paduaner Aufenthaltes (1443—1453) befindet, so fällt seine Lehre bei ihm spätestens in die unmittelbar vorhergehenden Jahre. Nehmen wir demnach an, er sei 1438 im Alter von 14 bis 15 Jahren mit der Verpflichtung einer fünfjährigen Lehrzeit, wie dies gewöhnlich üblich war, in die Werkstätte des Meisters eingetreten, so musste er bei seiner Ankunft in Neapel doch schon mindestens 30 Jahre zählen.

Diese Altersbestimmung leitet nun aber auch weiter zu dem Schlusse, dass Andrea kaum der Schöpfer des Grabmals Montorio-Pereira-Camponeschi in S. Bernardino zu Aquila sein könne, des einzigen Werkes aufser der Mitarbeit am Arco, wofür neuerlich nicht etwa auf urkundliches Zeugnis hin, sondern nur vermutungsweise seine Autorschaft in Anspruch genommen wurde.[1]) Da es 1496 in Ausführung begriffen war, so müsste Andrea es im Alter von mindestens 73 Jahren geschaffen haben. Dies wäre ja nicht geradezu unmöglich, erscheint aber bei dem in Rede stehenden Werke aus dem Grunde ausgeschlossen, weil es nicht das geringste Anzeichen einer alternden Hand an sich trägt, im Gegenteile sich in der trefflich individualisierten Gestalt der Toten und in der lebensvollen Auffassung der beiden wappenhaltenden Putti zu seiten des Sarkophags als die Arbeit eines in voller Kraft schaffenden Künstlers dokumentiert. Überdies weist — aufser den erwähnten Putti, die ihre Verwandtschaft mit Desiderios Wappenträgern am Marsuppinigrab nicht verleugnen können — nichts an dem Werke auf florentinische, speciell donatelleske Tradition; es verrät hingegen dessen Anlage und Aufbau (namentlich die Auflösung der Seitenpilaster in Statuennischen), sowie der Charakter des ornamentalen Schmuckes durchweg den Einfluss der römischen Sepulkralskulptur in der zweiten Hälfte des Quattrocento. Es wird daher wohl dem Silvestro dell' Aquila, detto l' Ariscola, belassen werden müssen, wenn auch für diese Attribution kein urkundlicher Beleg, sondern nur die Autorität einer alten Tradition, und allerdings auch manche Ähnlichkeit mit dessen beglaubigtem Hauptwerke, der Cassa di S. Bernardino in der gleichen Kirche, ins Feld geführt werden kann.[2])

* * *

Wir haben schon wiederholt (S. 12 und 21) der beiden Einträge in den Cedole gedacht (Doc. IX und XI), die uns mit den Namen der Meister und den Bedingungen bekannt machen, zu denen sie seit Mitte oder Ende 1457 die Herstellung der Bildwerke am Triumphthore von Castel Nuovo im Generalaccord übernommen hatten. Aufser denjenigen beiden, die wir im vorhergehenden besprochen (Pietro da Milano und Isaia da Pisa), sind wir nur noch über einen dritten von ihnen ziemlich gut

[1]) N. F. Faraglia, Le memorie degli artisti Napoletani, ecc. im Archivio storico napoletano VIII, 278 nota, Ch. Perkins, Historical Handbook of Italian sculpture, London 1883, p. 164. Vergl. Leonisi, Monumenti storici ed artistici della città di Aquila; Aquila 1848, p. 215, wo nach den heute nicht mehr vorhandenen Monumenti Aquilani von Rizi festgestellt wird, dass die Gräfin Montorio als Auftraggeberin im Jahre 1496 einen Mandatar für Überwachung der Ausführung des Grabmals bestellte und wo Silvestro d' Aquila als dessen Schöpfer genannt wird.

[2]) Die beiden fraglichen Grabmäler finden sich abgebildet bei V. Bindi, Monumenti storici ed artistici degli Abruzzi, Napoli 1889, tav. 153 e 155.

unterrichtet: Paolo Romano, oder wie er mit seinem vollständigen Namen heifst, Paolo Taccone di Mariano da Sezze (geb. ? gest. nach 1470)[1]. Zuerst tritt uns dieser bedeutendste unter den einheimischen Bildhauern Roms in der zweiten Hälfte des Quattrocento daselbst im Januar 1451 entgegen, indem er für drei Marmorfenster an der Fassade des kapitolinischen Palastes, dessen Rekonstruktion zu dieser Zeit bekanntlich von Nikolaus V vollendet wurde, bezahlt wird. Kurze Zeit darauf — am 3. März 1451 — erhält er 200 Dukaten als erste Abschlagszahlung auf die Summe von 1000 Dukaten, um die er im Verein mit seinem Vater und einem Meister Pietro di Alpino die Ausführung der beiden Rundkapellen übernommen hatte, welche der Papst am Eingang zur Engelsbrücke erbauen liefs.[2]

Damit hören die Nachrichten über die Thätigkeit unseres Künstlers in Rom auf; wir finden ihn erst 6 Jahre darauf in Neapel am Arco beschäftigt wieder. Rufen wir uns nun ins Gedächtnis zurück, dass auch Pietro da Milano von 1452 an in Rom, ja kurz nach Paolo sogar am nämlichen Bau, wie dieser, am Kapitol thätig war, so hat die Vermutung, die persönliche Berührung beider Meister daselbst möchte die Veranlassung zur Berufung bezw. Übersiedelung Paolos nach Neapel geboten haben, alle Wahrscheinlichkeit für sich. — Wie seine übrigen Genossen am Bau Alfonsos I, verliefs sodann auch unser Künstler die Hauptstadt des Reiches bald nach dem Tode, des Königs und kehrte wohl direkt nach seiner Heimat zurück.

Dort finden wir ihn wenigstens im Juli 1460 mit einem ungenannten Genossen (wir vermuten darin Isaia da Pisa, mit dem er wohl gleich nach der Rückkunft beider Meister aus Neapel in Compagnie getreten sein wird) mit einer kleinen Arbeit am Vatikan (einem skulptierten Thürsturz), und im November des gleichen Jahres mit Isaia (der hier schon ausdrücklich »ejus socius« heifst) mit der Herstellung von steinernen Kanonenkugeln befasst (s. oben S. 23). Auch figuriert sein Name im selben Jahre auf der Liste der »ministeria et officia domus pontificalis«, was den Vorteil freien Tisches (vielleicht auch freier Wohnung) im Vatikan für ihn und einen Familiaren mit sich führte.[3] Die fernere ausgedehnte Thätigkeit unseres Meisters in päpstlichen Diensten, zumeist im Vereine mit Isaia da Pisa, haben wir hier nicht weiter zu verfolgen.

Auch von jenem Antonio da Pisa, den die Cedole als einen der sechs Genossen verzeichnen, können wir zum mindesten die Persönlichkeit festlegen: es ist Antonio di Chellino, einer der Paduaner Gehilfen Donatellos, der an den Engeln und Evangelistensymbolen für den Altar im Santo von 1446—1448 mitarbeitete.[4]

---

[1]) E. Müntz, Les Arts à la Cour des Papes I, 245 ff.; Bertolotti im Repertorium f. Kunstw. IV, 426—442 und im Archivio ecc. della città e provincia di Roma IV, 291—317.

[2]) Müntz, a. a. O. I, 148, 151 und 153; Repertorium f. Kunstw. IV, 427, Archivio ecc. IV, 294—296. Aus unbekanntem Grunde führen unsere Meister die Arbeit an den Rundkapellen nicht zur Vollendung; sie wird vom April 1452 bis Juli 1454 von Giovanni di Lancilotto aus Mailand beendet.

[3]) Müntz, a. a. O. I, 247 n. 1, und 275; Repertorium IV, 429; Archivio ecc. IV, 297; Marini, Degli archiatri pontificii, Roma 1784, II, 154.

[4]) Die Urkunden verzeichnen seinen Namen (den sie bald Zelino, bald Celino, bald wieder Antonio de Chelino da Pisa disipolo de Donato schreiben) und Zahlungen an ihn vom 27. April 1446 bis 26. Juni 1448, und da um Mitte 1448 jener obige Teil des Altars vollendet war, auch Antonio in den Rechnungsvermerken nicht weiter vorkommt, so ist anzunehmen, seine Thätigkeit in Padua habe zu dieser Zeit ihren Abschluss gefunden. Vergl. A. Gloria, Donatello fiorentino e le sue opere mirabili nel tempio di S. Antonio in Padova.

Es fehlt uns jede Nachricht, wo er die nächsten Jahre, bis zu seinem Wiederauftauchen in Neapel, zugebracht habe. Da aber mit ihm gleichzeitig, wie wir oben (S. 9) gesehen, Pietro da Milano auch in Padua arbeitete, spinnt sich auch wieder ein Faden persönlicher Bekanntschaft vom Norden nach dem Süden und erklärt die Berufung bezw. Teilnahme unseres Künstlers an dem grofsen Dekorationsbau König Alfonsos. Nach seinem Weggang aus Neapel im Jahre 1458 geht jede Spur von ihm verloren.[1])

Wer die beiden letzten der sechs Genossen am Arco, Domenico Lombardo und Francesco Azzara (Adzara), gewesen seien, lässt sich nicht bestimmen. Während uns aber von dem letzteren, aufser der Angabe seines Namens bei dieser Gelegenheit, sonst absolut nichts bekannt ist, können wir betreffs der Person des ersteren wenigstens Vermutungen anstellen. Sein Name, der in unserem Falle leider durch kein Patronymikum näher bestimmt ist, kommt ja in der Künstlerwelt der zweiten Hälfte des Quattrocento des öfteren vor. Ausgeschlossen erscheint seiner Herkunft nach (wenn nicht ein Versehen unseres Gewährsmannes betreffs derselben vorliegt) jener Domenico di Capodistria, der laut Ant. Averulinos Angabe (in seinem vor August 1464 abgeschlossenen Architekturtraktat) starb, während er an S. Giovanni in Vicovaro, dem Baue des Stadtpräfekten Franc. Orsini († 1456), den Pius' II Kommentarien in den Jahren 1458—1463 als unvollendet bezeichnen, arbeitete.[2]) Dagegen könnte er identisch sein mit Domenico del Lago di Lugano, den der gleiche Gewährsmann (und nach ihm Vasari) als Schüler Brunelleschis nennt, leider ohne sonst nähere Angaben über ihn zu machen; oder mit dem Dominicus de Lucarno, murator, der 1463 in den Rechnungen des päpstlichen Haushaltes am Vatikan (Kamin), an der Restauration der Kapelle S. Petronilla bei St. Peter und an der Zusammensetzung der Marmortafeln der Benediktionskanzel Pius' II beschäftigt vorkommt;[3]) oder mit dem Dominicus lombardus murator, der 1468 am Kapitol einige Restaurationsarbeiten ausführt (wofern er und Domenico da Locarno nicht eine und dieselbe Person sind);[4]) oder mit einem Domenico di Martino Lombardo, der unter Paul II in Rom beschäftigt ist;[5]) mit Domenico da Brescia, der 1475 als Bildhauer in Rom arbeitete; mit dem Magister Dominicus scarpellinus, der 1484 für steinerne Kanonenkugeln vom Papst bezahlt wird;[6]) oder endlich mit Domenico di Giovanni da Milano, der 1464 für die Domopera zu Pisa einige dekorative Skulpturen ausführt.[7]) Ja, es ist selbst nicht ausgeschlossen, dass

---

Padova 1895, p. XV, XVI und p. 6, 7, 8 und 11, sowie Gonzati, La Basilica di S. Antonio a Padova, Padova 1852, vol. I, p. LXXXV, LXXXVIII und LXXXIX (zum Teil unter falschen Datumsangaben).

[1]) Averulino nennt ihn in seinem zwischen 1460 und 1464 verfassten Trattato dell' Architettura neben Isaia da Pisa als noch am Leben (Gaye I, 204). Vielleicht war jener Pietro Chelini, der 1444 die Fresken aus dem Leben des Petrus Martyr am Bigallo zu Florenz arbeitete, ein Bruder unseres Antonio, da das Patronymikum Chelino, Michelino, bei beiden dasselbe ist (vergl. Crowe und Cavalcaselle, Gesch. d. ital. Malerei, Leipzig 1869 ff., III, 286).

[2]) Gaye, a. a. O. p. 204, und Müntz, Les Arts à la cour des Papes I, 79 n. 3.

[3]) Müntz, Les Arts, etc. I, 237, 277, 282 und 290.

[4]) Müntz, a. a. O. II, 91.

[5]) Bertolotti, Artisti lombardi a Roma, Milano 1879, I, 23, ohne Angabe des betreffenden Baues.

[6]) Bertolotti, a. a. O. I, p. 26 und 32.

[7]) J. B. Supino, I pittori e gli scultori del rinascimento nella primaziale di Pisa, im Archivio storico dell' Arte VI, 430. Neben dem dort angeführten noch vorhandenen Weihwasserbecken im linken Querschiff berichten von weiteren Arbeiten des Künstlers folgende

wir in dem Domenico di Luca, der 1465 das Grabmal für Isabella Chiaramonte, die Gemahlin Ferdinands I, meifselt, unserem Domenico Lombardo nach einem Decennium wieder an der einstigen Stätte seiner Wirksamkeit begegnen.[1]) In Ermangelung jedes weiteren Anhaltspunktes sind wir indes aufser stande, in der vorliegenden Frage eine Entscheidung zu treffen.

* * *

Aufser den vorstehend genannten Künstlern von urkundlicher Beglaubigung hat man noch jüngst — auf Nachrichten ungewisser Überlieferung hin — drei andere Meister unter den Teilnehmern am Arco mit Unrecht aufgezählt: Desiderio da Settignano, Benedetto da Majano und Silvestro dell' Aquila, l' Ariscola.[2]) Betreffs des ersteren beruht die Angabe auf einer falsch ausgelegten Stelle im Skulpturtraktat des Pomp. Gauricus, worin er Desiderio als Schöpfer der Bronzethüren am Castel Nuovo anführt und hinzufügt, er wäre auch als Marmorbildhauer bedeutend gewesen.[3]) Wir werden noch Gelegenheit haben zu zeigen, dass die obige Angabe des genannten Autors durch authentische Beweise widerlegt wird. Ebenso haben wir an anderem Orte dargethan, dass, als Benedetto Majano im Jahre 1488 mit Arbeiten für Neapel betraut wurde, der Triumphbogen am Castel Nuovo lange fertiggestellt war und jener Auftrag sich vielmehr auf die Ausschmückung der 1485 errichteten Porta Capuana mit Bildwerken seines Meifsels bezog.[4])

Was endlich die Nachricht über die Mitwirkung Silvestro dell' Aquilas anlangt, so hat sie sich durch Vermittelung Leonisis[5]) aus den Aufzeichnungen zweier cinquecentistischer Lokalschriftsteller eingebürgert, deren einer, Pico, geradezu zwei Aquilaner Meister, Silvestro d' Ariscola und einen Salvatore, dessen Existenz überhaupt ganz zweifelhaft ist, als Schöpfer des Arco nennt, während der andere, Caprucci, behauptet, Silvestros Name sei in grofsen Lettern im Fries des Bauwerks verzeichnet.[6])

Vermerke, deren Mitteilung wir der Güte des Verfassers verdanken (Archivio del Capitolo, filza M, libro rosso segnato A p. 110):

A dì 1 di dicembre 1464 (st. c. 1463) lire sette sono per intagliatura di lettere intagliate s' una pietra si misse in camposanto.

E a dì 3 di gennaio (st. c. 1464) lire tre sono per una cardinale fecie all' uscio del granaio della volta e intagliatura d' una pietra fatta col segnio dell' opera con uno compasso.

E a dì 23 di marzo 1464 lire cinquanta sono per fattura d' una pila di marmo la quale si misse in duomo alla porta della nonsiata (annunziata) di verso l' opera.

E a dì 3 d' aprile 1465 (st. c. 1464) lire vintisei soldi dodici sono per fattura d' uno capitello e d' una arme e altre cose fatte per l' opera d' acordo.

[1]) Cedole, vol. 43 fol. 75[t], 19 agosto 1465. A mestre Domjnjco de Lucha marmoraro IIII d. los quals lo dit S.[or] [*Rey*] lj mana donar per prorata del preu [*prezzo*] de una pedra marmora scolpida que fa per la sepultura hon sera mes lo cors dela S.[a] R.[a] de inmortal memoria ultra altres IIII duc. ha haguts atraç [*retro*, *prima*]. Das Grabmal existierte zu Beginn des XVII Jahrhunderts noch in der Kirche S. Pietro martire (s. D' Engenio, Napoli sacra ecc., Napoli 1623, p. 458).

[2]) Vasari-Milanesi II, 483 und 484; Müntz, Histoire de l'Art, etc. I, 112.

[3]) P. Gauricus, De sculptura, edit. H. Brockhaus, Leipzig 1886, p. 256: Desiderius qui Neapoli sculpsit fores nove arcis, sculpsit etiam egregie marmora.

[4]) Repertorium f. Kunstwissenschaft, Bd. XX, S. 98.

[5]) Monum. stor. e art. di Aquila, Aquila 1848, p. 187.

[6]) Vi fu un alltro Monsignor Silvestro d' Arischi, Castello dell' Aquila, in scultura ed architettura valente come si può riconoscere nell' artificio dell' arco trionfale di Castel novo



ISAIA DA PISA UND PAOLO ROMANO

KÖNIG ALFONS I MIT SEINEM KRIEGERISCHEN GEFOLGE

VOM TRIUMPHBOGEN AM CASTEL NUOVO ZU NEAPEL

Abgesehen davon, dass die im Original nicht mehr vorhandenen, sondern nur durch mehrmaliges Kopieren (wobei sich leicht Missverständnisse einschleichen konnten) überlieferten Aufzeichnungen in ihrer heutigen Gestalt die Autorität litterarischer Quellen nicht beanspruchen können, verrät auch die angeführte Angabe derselben, wie wenig Glauben ihr beizumessen sei: aufser dem Namen König Alfonsos zeigt die angegebene Stelle des Arco sonst keine, am allerwenigsten eine Künstlerinschrift — wie denn eine solche überhaupt am ganzen Denkmal nirgends vorkommt. So ist es mehr als wahrscheinlich, dass in den Nachrichten der beiden Chronisten, wenigstens was ihren wahren Kern anlangt, eine Verwechselung mit einem anderen Bildhauer aquilanischen Ursprungs vorliegt, jenem Andrea dell' Aquila, den uns urkundliche Zeugnisse als einen der am Arco thätigen Künstler enthüllt haben.

Dass endlich der ältere Summonte den im vorhergehenden öfters erwähnten Bildhauer und Medailleur Francesco Laurana als Schöpfer des Arco nennt und ihm auch eine Statue Königs Alfonso an demselben zuweist, haben wir oben schon berührt (S. 8 Anm. 2 und S. 21 Anm. 1). Seiner Attribution wurde indes nie Glauben beigemessen, um so weniger, als sie ja durch das Zeugnis der Cedole di Tesoreria Lügen gestraft zu werden schien. Unerklärlich blieb immerhin, wie eine Quelle, deren Angaben sich sonst als ganz glaubwürdig erwiesen haben, bezüglich eines der Hauptdenkmäler der neapolitanischen Renaissance in einen so offenbaren Irrtum fallen konnte.

Eine Deutung allerdings, die wir jedoch im Bewusstsein ihres problematischen Charakters nur mit aller Reserve vorbringen, würde die schwankend gewordene Autorität Summontes bis zu einem gewissen Grade wiederherstellen, indem durch sie dem in Rede stehenden Künstler zum mindesten ein Anteil an den Arbeiten für den Arco gesichert bliebe. Ist es nicht denkbar, dass der aragonesische Schreiber, der den Namen Francesco Adzara (Atzara) zweimal (Doc. IX und XI im Anhang II) in die Rechnungsbücher einzutragen hatte, sich denselben aus der ihm etwa blofs mündlich überlieferten Form Francesco da Zara (d'Azara, Adzara) zurechtgelegt habe? Nach den Proben, die er sonst in dieser Richtung liefert, könnte man sich dessen von ihm wohl versehen, macht er doch unter anderem aus Giuliano da Majano das eine Mal Juliano di Malano, das andere Mal gar einen Mariano da Vayano, aus Guido Mazzoni aber Guido Mangiony!

Wen sonst hätten wir dann aber in Francesco da Zara zu agnoscieren, als Francesco Laurana? Jung (er starb nach 1490) und als Künstler noch ohne Namen (die früheste Arbeit, die wir bisher von ihm kannten, datiert erst von 1461) nach Neapel verschlagen, wird er es vorgezogen haben, statt seiner unbedeutenden, dort jedenfalls unbekannten Heimat La Vrana, bei Zara in Dalmatien gelegen, diese letztere Stadt als Ort seiner Herkunft zu bezeichnen.[1]) Giebt doch in den gleichen Urkunden auch Pietro, der Erbauer des Triumphbogens, nicht Viconago, sondern Mailand als

in Napoli alzato da Napoletani ad Alfonso I d' Aragona nel suo trionfo, dove nel fregio dell' architrave a perpetua lode volle il Re che si scrivesse si come oggi si può leggere a grosse lettere il nome del maestro (Leonisi, a. a. O. p. 187; vergl. auch G. Pansa, Silvestro di Sulmona, detto l' Ariscola. Notizie e Documenti, Lanciano 1894, p. 5 und 6).

[1]) Dass die etwa fünf Meilen südlich von Zara gelegene uralte Templerfeste Vrana, La Vrana, und nicht das istrische Städtchen Lovrano die Heimat des Architekten Luciano Laurana, und also auch unseres mit ihm sehr wahrscheinlich durch Verwandtschaft verbundenen Francesco ist, hat jüngst Jackson (Dalmatia, the Quarnero and Istria, Oxford 1887, vol. I, p. 362) überzeugend nachgewiesen. Dadurch gewinnt dann auch seine Bezeichnung als Sohn des »q. Martini de Jadia [*Jadera*, *Zara*] provinciae Dalmatiae« ungezwungene Erklärung (Gaye I, 217).

Ursprungsort an. Erst nachdem unser Künstler in Diensten König Renés in Frankreich Stellung und Ansehen erworben, finden sich seine Arbeiten durchweg mit Franciscus Laurana (Medaillen und Verträge für die Statuen in Palermo und Monte Erice) oder Franciscus a Laurana (Madonna in Noto) signiert. Und als Francisco Laurano kehrt er dann auch sechzehn Jahre nach seinem ersten Auftreten in Neapel nochmals in den königlichen Rechnungsbüchern unterm 26. März 1474 wieder als Bildner der noch an ihrer ursprünglichen Stelle über dem Portal von S. Barbara im Castel Nuovo aufgestellten Madonnenstatue.[1])

(Schluss folgt.)

KÖLNISCHES STEINZEUG

VON O. VON FALKE

Die Geschichte der rheinischen Steinzeugtöpferei bleibt auch nach dem grofsen, alle Vorarbeiten zum erstenmal mit einiger Sachkenntnis zusammenfassenden Werk M. L. Solons[2]) nach vielen Seiten hin der Aufklärung noch dringend bedürftig. Ist doch der Entwickelungsgang dieses Handwerks, das die eigenartigsten und bedeutendsten Schöpfungen der deutschen Kunsttöpferei im XVI Jahrhundert hervorgebracht hat, selbst in seinen Grundzügen noch nicht festgestellt. Denn aus dem bisher bekannten Denkmälerbestand und seiner Klassifizierung nach Zeit und Ort der Entstehung ergab sich die auffällige Erscheinung, dass das rheinische Steinzeug, obwohl es im ausgehenden Mittelalter bereits die Anfänge der künstlerischen Verzierung durch Reliefauflagen aufweist, doch während der ersten Hälfte des XVI Jahrhunderts fast ganz verschwindet, um erst nach 1550, nun aber sofort auf der Höhe der Leistungsfähigkeit stehend, wieder ans Licht zu treten.

Unzweifelhaft musste dieser Hochblüte eine Vorstufe, eine Zeit der *Frührenaissance* vorangegangen sein, welche die vollendeten Schöpfungen von Siegburg nach 1550 und von Raeren nach 1565 ermöglicht hat.

Als Vertreter der ganzen Frühzeit war aber nur eine geringe Zahl von Krugformen und von Verzierungsweisen bekannt, die zumeist dem ziemlich gering geschätzten Betrieb von Frechen bei Köln zugewiesen und die aufserdem für jünger gehalten worden sind, als sie thatsächlich waren. Einige wichtigere Krüge kölnischer

---

[1]) Repertorium für Kunstwissenschaft Bd. XX S. 117.

[2]) M. L. Solon, The ancient art Stoneware in the Low Countries and Germany. London 1892.

Herkunft blieben in der Fachlitteratur teils unbeachtet, teils waren sie unter Siegburg und Raeren eingeordnet[1]) und wurden daher in ihrer Bedeutung für die Entwickelungsgeschichte des Steinzeugs nicht richtig erkannt. Die grofse Mehrzahl der Krüge von Frechen und Siegburg aus der ersten Hälfte des XVI Jahrhunderts war in ihrer Verzierung keineswegs bedeutend genug, um die in der Spätrenaissance so plötzlich entfaltete Blüte der Steinzeugtöpferei, namentlich nach der Seite der figürlichen Darstellungen, hinreichend zu erklären. Ihre Verfertiger hatten mit sehr wenig Zierformen sich begnügt, die vorwiegend, wie die aufgelegten Ranken, die Bartmasken, die eingeschnittenen Blätter und Mafswerkfüllungen, noch der mittelalterlichen Überlieferung entnommen oder handwerksmäfsig waren. Dagegen war den Meistern der Blütezeit von Raeren und Siegburg bereits der ganze Reichtum der deutschen Hochrenaissance an figürlichen Darstellungen und Ornamenten völlig geläufig. Zeit und Ort, wann und wo die niederrheinischen Töpfer gelernt haben, den in Ornamentstichen, Plaketten und Holzschnitten zugänglichen Formenschatz der Renaissance für ihren Betrieb zu verwerten, war noch verborgen geblieben. Erst jetzt ist der Denkmälervorrat, um diese weite Lücke zu füllen, zu Tage gefördert worden. Wie schon früher die sicheren Grundlagen unserer Kenntnisse auf diesem Gebiet durch die Ausgrabungen in Siegburg und Raeren geschaffen worden sind,[2]) so war es auch neuerdings ein glücklicher Fund, der die *Frührenaissance der rheinischen Kunsttöpferei* enthüllt hat.

Im Frühjahr 1897 wurde bei den Ausschachtungsarbeiten für einen Privatbau in der *Maximinenstrafse zu Köln*, die sich an der Ostseite des Hauptbahnhofs entlang zieht, das Scherbenlager einer alten Steinzeugtöpferei angeschnitten. Aus den Brandschäden vieler Bruchstücke, sowie aus dem massenhaften Vorkommen jener viereckigen Steinzeugplättchen, die zur Trennung der im Ofen übereinander aufgebauten Krüge gedient haben, war sofort zu ersehen, dass man nicht auf zufällige Scherbenhaufen, sondern auf die Überreste einer Werkstatt gestofsen war. Das dankenswerte Entgegenkommen des Bauherrn ermöglichte es dem städtischen Kunstgewerbemuseum, die sorgfältige Aufdeckung des Platzes in die Hand zu nehmen und alle Fundstücke, auch die vorläufig unwesentlich erscheinenden, für seine Sammlung zu bergen. In einer Tiefe von etwa vier Metern unter der heutigen Strafsenfläche fanden sich die Reste des aus dicken, an der Innenseite ganz verglasten und verbackenen Ziegeln aufgeführten Ofens. Es war unthunlich, ihn allseitig blofszulegen, da er zum grofsen Teil unter die öffentliche Strafse hineinreichte. Krüge oder Krugscherben enthielt der Ofen nicht mehr. Diese lagerten in Gruben vereinigt in Entfernungen von zwei bis zu zehn Metern vom Ofen ab und zwar so, dass die wenig oder gar nicht verzierten Gefäfse am weitesten vom Ofen entfernt waren. Mehrfach stiefs man auf beträchtliche Ballen unverbrauchten grauen Töpferthons, die durch Asche und Holzkohle verunreinigt waren. Dieser Umstand erwies sich als besonders erfreulich, denn zahlreiche Krüge, die wegen unbedeutender Brandfehler verworfen und dabei in den Thon geraten waren, haben sich in der weichen und zähen Masse ohne irgend welche weiteren Beschädigungen erhalten. An anderen Stellen, wo die schützende Thonunterlage fehlte, sind manche Gefäfse, die den Ofen in leidlichem Zustand verlassen hatten, erst durch das Verwerfen gebrochen oder durch die Last des Erdreichs zerdrückt worden. Trotzdem hat das schliefsliche Ergebnis die Erwartungen übertroffen,

[1]) Solon, a. a. O. I Fig. 43, 77, 133, 136; II, Pl. XVII, Fig. 152, 153, 171.

[2]) Dornbusch, Die Kunstgilde der Töpfer in Siegburg. Köln 1873.

die man einem Lager von Ausschussware gegenüber hegen musste. Ganz tadellose Krüge konnten sich an solcher Stelle freilich nicht finden. Aber die Brandschäden, welche die Krüge zur Zeit ihrer Herstellung unverkäuflich machten, sind für die heutigen Ansprüche häufig unwesentlich. In günstigen Fällen beschränken sie sich auf leicht verdrückte und verzogene Gefäfsformen, auf teilweises oder gänzliches Ausbleiben der braunen Farbe, auf angebackenen Sand und vereinzelte Risse. Selbst da, wo die Henkel im Feuer abgesprungen waren, konnte bei der Masse passender Bruchstücke wieder Abhilfe geschaffen werden. So ergab sich, neben vielen Hunderten von Einzelscherben, nach Vornahme der notwendigsten Ergänzungen und Wiederherstellungsarbeiten immerhin eine Sammlung von 120 Krügen, unter welchen allerdings mehrfache Wiederholungen gleicher oder sehr verwandter Formen und Verzierungen vorkommen. Was der Sammlung besonderen Wert verleiht, ist der unerwartete Reichtum an Zierformen, die bisher in der Krugbäckerei noch nicht bekannt waren.

Die *Thonmasse* der Kölner Krüge ist im Bruch ausgesprochen grau. Bei der Menge der Bruchstellen, die untersucht werden konnten, liefs sich leicht erkennen, dass für die aufgelegten Verzierungen ein viel sorgfältiger durchgeschlemmter Thon von besonders feinem Korn, im übrigen aber von gleicher, gelegentlich nur etwas dunklerer Masse verarbeitet worden ist als für die Gefäfse selbst. Der Thon lagerte nicht innerhalb des Stadtgebietes, sondern musste aus der Umgegend hereingebracht werden. Das wird ausdrücklich bestätigt durch einen Beschluss des der Krugbäckerei abgeneigten Kölner Rates vom 17. August 1551, durch welchen den Halmeiern an allen Pforten der Stadt befohlen wird, keinen Krugbäcker Erde einführen zu lassen.[1]) Das Verbot ist wie viele andere auf die Unterdrückung dieses Gewerbes hinzielende Ratsbeschlüsse wirkungslos geblieben. Da die Kölner Töpfer zum Teil aus dem benachbarten, mit reichen Thonlagern gesegneten Dorfe Frechen stammten,[2]) liegt die Annahme nahe, dass sie ihren Thon ebenfalls aus dieser Quelle bezogen. Die weifse Siegburger Erde, die im XVII und XVIII Jahrhundert in Köln zu Tabakspfeifen verarbeitet wurde, scheint im XVI Jahrhundert noch nicht eingeführt worden zu sein.

Wie das Frechener Steinzeug, so waren auch die Kölner Krüge aus der Maximinenstrafse und aus anderen Werkstätten der Stadt zum weitaus gröfsten Teil bestimmt, mit der Salzglasur jene *braune Farbe* zu erhalten, welche späterhin von den Raerener Töpfern nachgeahmt und mit solchem Erfolge ausgeführt wurde, dass sie ein besonderer Ruhmestitel dieses Ortes geworden ist. Obwohl die Braunfärbung in Frechen und vielleicht auch in Köln schon im Mittelalter geübt wurde, scheint es doch, dass die Erzielung eines gleichmäfsigen und kräftig braunen Tones noch im XVI Jahrhundert mit Schwierigkeiten verbunden war. Es haben sich zwar kölnische Krüge in beträchtlicher Anzahl von so tadellos gelungener kastanienbrauner Glasur erhalten, dass sie in der Farbe den schönsten Raerener Erzeugnissen eines Jan Emens und Baldem Menniken vollauf gewachsen sind. Es genügt, um nur einige Beispiele der Frühzeit in öffentlichem Besitz zu nennen, auf den gotischen Krug mit dem Stammbaum Mariä im Museum zu Darmstadt und auf einen Bartmann mit gotischen Blütenranken im Kölner Kunstgewerbe-Museum hinzuweisen. Aber unter

---

[1]) Ratsprotokoll XV, fol. 290.

[2]) Ein Häuserverzeichnis vom Jahre 1589 im Historischen Archiv zu Köln führt unter den Töpfern der Maximinenstrafse auf: Meister Richardt von Frechen, Duppenbäcker, und Symon Bodt von Frechen, Duppenbäcker.

den Fundstücken aus der Maximinenstrafse sind Krüge von ganz fehlerlosem und gleichmäfsig tiefem Braun nicht gerade häufig; es überwiegen solche Stücke, bei welchen die braune Glasur mehr oder weniger missglückt ist. Vielfach ist sie nur stellenweise im Brand gekommen, so dass braune Stellen mit grau gebliebenen abwechseln. In anderen Fällen ist die Glasur zwar gleichmäfsig, zeigt aber hellgelbe oder mattbräunliche Töne, von denen man nicht annehmen kann, dass sie von vornherein beabsichtigt waren. Auch jene grau und braun gesprenkelte Glasur, die in Frechen und in mehreren kölnischen Werkstätten mit Absicht gepflegt und namentlich von den englischen Abnehmern geschätzt worden ist,[1]) kommt in der Maximinenstrafse vor, aber nur als zufälliges und unerwünschtes Ergebnis des Brandes. Das teilweise Färben der braunen Krüge mit Kobaltblau, welches der Frechener Töpferei gegen Ende des XVI Jahrhunderts eigentümlich ist, war in den kölnischen Krugbäckereien nicht üblich. Eine Ausnahme machen blofs die Krüge der Maximinenstrafse in der Form von Eulen, Löwen und Bären, bei welchen die Augen regelmäfsig in Blau oder mit einem glänzenden Schwarz gefärbt sind.



Abb. 1
Balusterförmiger Krug mit dem Stammbaum Mariä
Köln Maximinenstrafse um 1520
Kunstgewerbe-Museum in Köln
Höhe 28 cm

Auch gleichmäfsig hellgraue Krüge, gut glasiert und doch ohne jeden Anflug brauner Färbung, sind bei den Ausgrabungen zu Tage gekommen. Es bleibt eine offene Frage, ob hier die Färbung gänzlich versagt hat oder ob diese Krüge die Farbe der Masse behalten sollten.

Das wesentliche Verdienst der rheinischen Steinzeugtöpferei in künstlerischer Hinsicht liegt unstreitig, mehr noch als in der Einführung der Reliefverzierung, in der Erfindung neuer und ganz eigenartiger Gefäfsformen von edelen Verhältnissen und kräftig betonter Gliederung, wie sie der derben Thonmasse durchaus angemessen ist. Viele der grofsen Schenkkrüge, welche die beiden begabtesten Meister von Raeren, Jan Emens und Baldem Mennicken, und andere nach ihrem Vorgang geschaffen haben, sind den antiken Vasen an Schönheit des Aufbaues gleichzustellen und doch ganz unberührt vom Einfluss der antikisierenden Gefäfse, wie sie die Ornamentstecher der Renaissance entworfen und die Goldschmiedekunst, das Edelzinn und die Majolikatöpferei der späteren urbinatischen Richtung ausgeführt haben.

An dieser Neuschöpfung kunstvoller *Gefäfsformen* ist die kölnische Krugbäckerei nur insofern beteiligt, als sie die Vorstufen geliefert hat. Sie war bereits im Niedergang, als die anderen Betriebsorte den Schwerpunkt ihrer Thätigkeit in der Her-

[1]) Beweis dafür die in England zahlreich erhaltenen unverzierten Krüge mit gesprenkelter Glasur und Silberfassung; Beispiele im British Museum und in der Sammlung Dunn Gardner.

stellung von Schaugeräten, von grofsen Prunkkrügen suchten. Schon der mit wenigen Ausnahmen mäfsige Umfang der kölnischen Krüge zeigt, dass sie trotz ihrer reichen Verzierung vorzugsweise für den wirklichen Gebrauch berechnet waren.[1]) Daher hat die kölnische Töpferei im wesentlichen die einfachen, zum Teil altüberlieferten Formen des Gebrauchsgeschirrs beibehalten und sie nur beim Eintritt in die Renaissance veredelt und stilisiert, ohne sie sehr erheblich zu verändern. Die Umgestaltung zur Kunstform wurde durchgeführt durch regelmäfsige, strengere Umrisslinien, durch scharfes Absetzen von Hals, Körper und Fufs und durch Hinzufügen von fein gegliederten Profilen am Fufs, an der Lippe und am Ansatz des Halses. Der im Mittelalter vorherrschende, durch freihändige Arbeit wellig geformte Fufsrand wurde gleichzeitig mit der Aufnahme von Renaissance-Verzierungen durch eine glatt gedrehte und durch angelegte Schablonen profilierte Fufsplatte ersetzt; nur bei ganz einfachen, unverzierten Krügen hat sich die gewellte Form, wie niederländische Bilder mit Darstellungen aus dem Volksleben zeigen, bis in das XVII Jahrhundert erhalten.

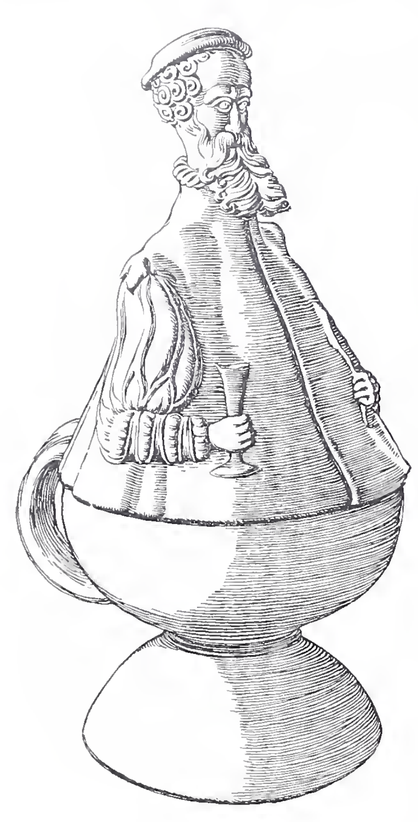


Abb. 2
Sturzbecher Köln I. Hälfte XVI Jahrhunderts
Kunstgewerbe-Museum in Köln
Höhe 24 cm

Trotz zahlreicher Varianten und Übergangsformen lassen sich die kölnischen Krüge auf wenige Grundformen zurückführen. Die alten Benennungen der Krugformen sind nicht mehr festzustellen; der Zunftbrief der Siegburger Töpfer vom Jahre 1552[2]) giebt zwar an zwanzig verschiedene Bezeichnungen von Kannen, Wein- und Bierpötten, Milch- und Kochduppen, Pinten, Schnellen, Krausen, Bechern und Schalen, aber sie sind mit dem erhaltenen Krugbestand nicht mehr in Einklang zu bringen.

Nachweislich mittelalterlichen Ursprungs ist eine Trinkgefäfsform mit trichterartigem Halse auf ovalem Bauch und breitem Fufs, die Solon nach der stilisierten Gestaltung der Renaissance als balusterförmige Becher bezeichnet. Die älteren Balusterkrüge mit gotischen Verzierungen und gewelltem Fufs (Abb. 1) sind in Köln von beträchtlicher Gröfse, bis zu 25 cm Höhe, hergestellt worden; späterhin haben sie nur geringen Umfang. Sie finden sich mit und ohne Henkel, in seltenen Fällen auch ohne Fufs. Bei dieser letzteren, den Kölner Werkstätten allein eigentümlichen Abart ist der Bauch unten erweitert und abgeplattet. Überhaupt sind die kölnischen Balusterbecher im Vergleich mit den siegburgischen dick-

[1]) Daraus mag sich die auffällige Erscheinung erklären, dass verhältnismäfsig so wenig kölnische Krüge sich über der Erde erhalten haben. Wahrscheinlich haben sie auch an Wertschätzung verloren, als späterhin die stattlicheren Erzeugnisse von Raeren, Siegburg und dem Westerwald auf den Markt kamen.

[2]) Abgedruckt bei Dornbusch, a. a. O. S. 100.

bauchig, niedrig und gedrungen; die schlanke, feingegliederte Siegburger Form, die zur Bezeichnung Balusterbecher Anlass gab, hat in Köln keine Aufnahme gefunden. Verziert wurden sie nur mit aufgelegten Blattranken oder mit Reihen von Buckelungen; bei reicheren Exemplaren sind am Trichterhals auch Köpfe und Rosetten angebracht worden. Aus der gleichen Grundform sind die seltenen Sturzbecher in Gestalt dickbauchiger Männer entstanden (Abb. 2).

Zu den ältesten Formen gehören ferner die gehenkelten Krüge mit birnförmigem Bauch und weiter Öffnung. Da der Bauch ohne scharfe Trennungslinie in allmählicher Verjüngung in den Hals übergeht, bot diese Form die beste Gelegenheit zur Anbringung des uralten Motivs der Bartmasken. Die übrige Fläche wurde in der Maximinenstrafse vorwiegend mit den Eichen- und Rosenranken umsponnen, während die Werkstatt in der Komödienstrafse und die FrechenerTöpfereien dieVerzierung mit einem um die dickste Stelle des Bauches laufenden Friesstreifen nebst darüber und darunter aufgelegten Medaillons und Akanthusblättern bevorzugten. Für reiche Verzierungen des ausgesprochenen Renaissancestils sind die Birnkrüge[1]) nur wenig herangezogen worden.



Abb. 3
Krug mit zwei Reihen von Buckelungen
der Mittelfries nach Allaert Claesz (B. 46)
Köln Maximinenstrafse um 1530
Höhe 28 cm

Durch Anfügen einer schräg ansteigenden Ausgussröhre mit einem Verbindungsarm entstand aus dem Birnkrug die älteste Form der Schnabelkanne, die sich in Köln nur in einem einzigen, bei der Aufdeckung des Steinzeugofens in der Komödienstrafse[2]) gefundenen Exemplar erhalten hat. In dieser Form hat Siegburg die Schnabelkanne übernommen und neben dem ausgebildeten Renaissancetypus noch um 1570 ausgeführt.[3])

Als eine Neubildung der Renaissance darf man die Krugform mit Kugelbauch und geradlinig aufsteigendem, von der Schulter scharf abgesetztem Hals betrachten (zwei Typen auf der Tafel). Dies ist ersichtlich die beliebteste Kruggattung, die eigentliche Kunstform in der Werkstatt der Maximinenstrafse gewesen und demgemäfs mit aller Sorgfalt und reichster Ornamentik verziert worden. Die Vorläufer dieser Form, rundbauchige Krüge ohne Fufsring, bei welchen der enge Hals von der Schulter noch nicht in entschiedenem Profil sich absetzt, haben zwar kölnische Werkstätten neben den Frechenern ebenfalls in Menge geliefert, aber für feinere Verzierungen hat der primitive Typus nur wenig Anklang gefunden.[4]) Die Kugelbauchkrüge haben weiten und niedrigen oder hohen und engen Hals; erstere überwiegen in der Zahl,

[1]) Vergl. Kunst u. Kunsthandwerk, Zeitschrift d. Österr. Museums, 1898, I, S. 56, Abb. 2.
[2]) Vergl. Solon, a. a. O. II, S. 1, und S. 8, Abb. 144.
[3]) Solon, a. a. O. I, S. 116, Abb. 73.
[4]) Vergl. Solon, a. a. O. II, Pl. XVIII.

ohne in der Ausstattung bevorzugt zu sein. Als Kennzeichen der älteren, noch gotisierenden Exemplare kann man anführen, dass der Hals nach oben leicht verjüngt ist. Bei den mit reicheren Renaissanceverzierungen ausgestatteten Krügen ist in der Regel die Mitte des Bauches von einem wagerechten Fries mit Blattgewinden, seltener mit Jagdtieren und Ähnlichem,[1]) umzogen. In einigen wenigen Fällen hat dieser Fries eine stärkere Höhenentwickelung erhalten; dadurch entstand eine neue Krugform mit ovalem Bauch (Abb. 3), als erstes Vorbild und Grundlage jener Schenkkrüge, in deren weiterer Ausbildung später Raeren sein Bestes geleistet hat.

In gröfster Menge sind die einfachen, humpenförmigen Bierkrüge, Pinten oder Schnellen genannt, gearbeitet worden, nicht nur des starken Verbrauchs wegen, sondern wohl auch deshalb, weil die glatte, ungegliederte Wandung die bequemste Fläche zur Anbringung der Reliefs, namentlich der figürlichen Darstellungen, darbot. Die Kölner Pinten sind im Vergleich zu den Siegburgern im allgemeinen breit und nach oben stärker verjüngt; letzteres gilt besonders von den ältesten Beispielen. Die Mehrzahl der in der Maximinenstrafse gefundenen Pinten ist von kleinem Format; die grofsen Exemplare zeigen an der Innenseite ein eigentümliches Kennzeichen ihrer kölnischen Herkunft: sie sind regelmäfsig mit drei in bestimmten Abständen übereinander hervorstehenden Erhöhungen versehen, die den Zweck haben, den vierten Teil des Hohlmafses anzugeben. Bei Siegburger oder Raerener Schnellen ist diese Mafseinteilung nicht nachweisbar. Der Fufsrand und die Lippe sind entweder mit zwei oder mehr runden Wülsten (vergl. Taf. I) oder auch mit feinen Renaissanceprofilen eingefasst (Abb. 4). Der untere Henkelansatz ist wie bei den kölnischen Krügen überhaupt glatt in die Fläche verstrichen oder wagerecht abgeschnitten oder umgelegt. Dieses Kennzeichen kann gelegentlich die oft schwierige Unterscheidung zwischen kölnischem und Raerener Steinzeug erleichtern; bei letzterem endigt der Henkel unten in der Regel in einen spitz zulaufenden Ansatz.



Abb. 4
Pinte mit Masken- und Rosettenmuster
Köln Maximinenstrafse um 1540
Höhe 14 cm

Dagegen hat sich ein anderes Kennzeichen, das in Sammlerkreisen für die Bestimmung kölnischer Herkunft als wertvoll galt, durch die Funde der Maximinenstrafse als unbrauchbar erwiesen: man hat angenommen, dass die konzentrischen Bogenlinien, welche durch das Abschneiden der Gefäfse mit einem Draht oder Faden von der Töpferscheibe auf der Bodenfläche der Krüge entstehen, dem kölnischen Steinzeug eigentümlich wären.[2]) Sie sind nun allerdings auf den Krügen aus der

[1]) Vergl. Solon, a. a. O. II, Pl. XVII.

[2]) Solon, a. a. O. II, S. 15.

Maximinenstrafse nicht selten zu sehen; ebenso häufig finden sich aber ganz gleichartige Krüge aus derselben Quelle mit glatter Bodenfläche. Man hat die Krüge eben nur nach Bedarf, im Falle sie an der Scheibe hafteten, abgeschnitten und sie sonst freihändig aufgehoben. Für die Unterscheidung der frühesten Raerener Erzeugnisse, welche vornehmlich die kölnischen Krüge mit Eichen- und Rosenranken und mit Landsknechten nachahmen, von ihren kölnischen Vorbildern ist die Beschaffenheit der Bodenfläche aber doch von Bedeutung: bei ersteren, den Raerener Krügen, ist der Fufsrand zumeist durch Beschneiden mit dem Messer geglättet und abgerundet worden, während die höher entwickelte Technik der kölnischen Krugbäcker dieser Nachhilfe nicht bedurfte. Auch in Raeren verschwindet diese Unvollkommenheit mit den ersten datierten Krügen der beginnenden Blütezeit von 1565.

Die einzige Gattung kölnischer Krüge, von der man annehmen kann, dass sie als Schaugerät und nicht zum wirklichen Gebrauch geschaffen wurde, sind die Deckelkrüge in Tierformen. Sie scheinen eine Neuschöpfung der Frührenaissance, wenigstens sind mittelalterliche Vorbilder, auch in der Goldschmiedekunst, nicht bekannt. Sie sind in drei Formen, als Eulen, Löwen und Bären hergestellt worden. Der Kopf des Tiers bildet den über den Hals gestülpten Deckel des Gefäfses; meistens ist auf dem Rücken ein Henkel angebracht. Die Federn der Eulen und die Mähnen der Löwen, sowie die Gesichtsteile sind aus Formen gedrückt und aufgelegt; bei den Löwen und Bären ist die Vorderseite noch mit Wappen geschmückt. Die Eulenkrüge waren weitaus am häufigsten; vielleicht sind sie von den Töpfern, die am Niederrhein nachweislich, wenigstens in Siegburg und Köln, auch Ulner oder Ülner genannt wurden,[1]) wegen des Gleichklanges mit dem plattdeutschen Ül und Ul als ein Symbol ihres Handwerks bevorzugt worden. Die Eule ist auch die einzige Form, die im XVI Jahrhundert aufserhalb Kölns in die Keramik Aufnahme gefunden hat. In zinnglasierter Fayence wurden Eulenkrüge in der Schweiz gearbeitet,[2]) in weifsem Steinzeug lieferte sie Siegburg, aber in einer weniger naturalistischen Durchbildung und, mit einer im Trierer Provinzialmuseum befindlichen Ausnahme, nicht mit erhöht aufgelegtem, sondern nur mit flach eingeritztem Gefieder. Zweifellos ist die Werkstatt in der Maximinenstrafse der Hauptsitz für die Herstellung der Tierkrüge, vielleicht sogar der einzige für solche in braunem und grauem Steinzeug, gewesen. Ist auch die Zahl der wohlerhaltenen Exemplare nur gering (vier Eulen und ein Löwe[3]) im Kölnischen Kunstgewerbe-Museum und eine Eule und zwei Bären in der Sammlung von Oppenheim), so haben sich doch Bruchstücke von Eulen und Löwen, namentlich Köpfe und Fufsteile, in sehr grofser Menge dort vorgefunden. Dass der bisher Raeren zugeschriebene Eulenkrug der Sammlung von Oppenheim,[4]) der gröfste existierende, in der Maximinenstrafse gearbeitet worden ist, ergiebt sich mit vollkommener Bestimmtheit aus den dort ausgegrabenen Fragmenten eines aus derselben Form

[1]) Beweis dafür sind noch die Namen jener Strafsen, die im Mittelalter das Töpferviertel Kölns bildeten: Eulengarten, Ulrepforte (porta ollaria) und Eulergasse; letztere Bezeichnung ist erst in der Zeit der französischen Verwaltung in die heute übliche »Ulrichsgasse« verändert worden.

[2]) Ein Exemplar vom Jahr 1540 in der Sammlung Thewalt in Köln, ein anderes von 1543 im Museum von Kaufbeuren.

[3]) Abgebildet in »Kunst und Kunsthandwerk«, Monatsschrift des k. k. Österr. Museums, 1898, Heft I, S. 58.

[4]) Abgebildet bei A. Pabst, Die keramische Sammlung des Frhrn. A. von Oppenheim in Köln, 1889, Taf. 7, Nr. 7, und: Solon, a. a. O. I, Fig. 136, S. 198.

genommenen Exemplares. Die Betrachtungen über das lebhaftere Naturgefühl der vlämischen Töpfer gegenüber den deutschen, welche Solon an die Besprechung der Oppenheimschen Eule geknüpft hat, werden dadurch hinfällig. Für den braunglasierten Bärenkrug der Sammlung von Oppenheim hat die Maximinenstrafse keine Belegstücke geliefert; wohl aber wurden die Bruchstücke einer genauen Wiederholung des aus unglasierter, durch und durch schwarzer Steinzeugmasse geformten Bären derselben Sammlung [1]) ausgegraben, auch diese aus schwarzem Thon.

Das Bild eines überaus rührigen und künstlerisch sehr hochstehenden Betriebes bieten die *Reliefverzierungen* der Krüge aus der Maximinenstrafse. Ihre Vielseitigkeit auf ornamentalem wie auf figürlichem Gebiet ist um so erstaunlicher, wenn man in Betracht zieht, dass sie alle aus einer einzigen Werkstatt stammen, die nur einige Jahrzehnte thätig gewesen ist. Dabei haben die Ausgrabungen nicht den ganzen Formenschatz dieser Töpferei zu Tage gebracht; es fanden sich zahlreiche kleine Bruchstücke mit Teilen von Figuren und Ornamenten, die beim Fehlen weiterer Analogien keinen Schluss auf die Gesamtverzierung des Kruges zulassen. Die Verzierungen sind alle aus Hohlformen abgedrückt und vor dem Brande auf das Gefäfs aufgelegt. Die freihändig geschnittenen und die mit Patrizen eingestempelten Muster, deren sich die späteren Töpfereien in Siegburg, Raeren und dem Westerwald bedienten, waren in Köln noch unbekannt. Die Hohlformen oder Matrizen bestehen aus leicht verglühtem, aber noch saugendem Thon von weifslicher Farbe. Sie wurden keineswegs, wie noch vielfach angenommen wird, durch Abformung über erhabenen Reliefmodellen aus Buchsholz oder sonstigem Material gewonnen, sondern die Ornamente und Figuren sind unmittelbar in den gehärteten Thon eingestochen. Die Technik des Einschneidens oder Stechens ist aus der Formgebung der Reliefs, namentlich aus der Bildung der Augen und Haare bei Figuren, der Blattränder [2]) und ähnlicher Einzelheiten mit vollster Deutlichkeit zu erkennen. Das gilt sogar für solche Figuren, für welche als Vorbilder bekannte Bleiplaketten benutzt worden sind. Ob das Gravieren der Thonmatrizen von den Töpfern selbst oder von Formschneidern ausgeführt worden ist, bleibt noch aufzuklären. Die Regel ist wohl das erstere, und die Zuhilfenahme von Formschneidern hat nur in Ausnahmefällen stattgefunden. Urkundlich ist die Beteiligung eines Formschneiders an keramischen Arbeiten in Köln nur in einem Falle im Jahre 1599 nachzuweisen, in einer Zeit, in der die Kunstfertigkeit der kölnischen Töpfer schon sehr herabgemindert war; aufserdem handelte es sich dort um die Modeln zu Ofenkacheln, also um figürliche Darstellungen in erheblich gröfserem Mafsstab als bei den Krügen. [3])

Auffallend ist die grofse Seltenheit der Matrizen unter den Ausgrabungsfunden. Während sie in der Aulgasse zu Siegburg noch in vielen Hunderten lagerten, [4]) sind in der Maximinenstrafse nur wenige und nur zerbrochene Beispiele aufgeworfen worden. Die Erklärung für diesen Mangel liegt wohl darin, dass der Leiter der Werkstatt bei der Austreibung der Krugbäcker aus der Stadt die Hohlformen als sein wertvollstes

---

[1]) Abgebildet bei A. Pabst, a. a. O. Taf. 37, Nr. 76.

[2]) Vergl. den Krug mit Eichenranken auf der Tafel.

[3]) Ratsprotokoll 49. 1599. »Meister Merten Formenschneider, so die Formen zu den Öfen in die Ratskammern und in den Quatermarkt zu schneiden versprochen und sich täglich mit Vergess der Arbeit auf den Weinbänken finden lässt, soll angezeigt werden, bei Straf des Turmgangs das verdingte Werk zu fertigen.«

[4]) Eine grofse Zahl davon bewahrt jetzt die Sammlung Hetjens in Aachen.

Betriebsmaterial mitgenommen hat in der Hoffnung, seine Thätigkeit an anderer Stelle fortsetzen zu können.

Die älteste und zugleich die häufigste Verzierungsart unserer Werkstatt bilden jene *Eichenzweige und Rosenranken*, die in den meisten Sammlungen reichlich vertreten sind und bisher ganz allgemein als der typische Dekor des Frechener Steinzeugs galten, ohne dass aber heute noch Beweisstücke von beglaubigter Frechener Herkunft nachzuweisen sind. Fraglos sind die Rankenkrüge, wie die Menge der wohlerhaltenen Krüge und die vielen Hunderte von Scherben erweisen, die eigentliche Massenware der Töpfer in der Maximinenstrafse gewesen, wenigstens während der ersten Jahrzehnte ihres Betriebes, etwa von 1520 an. Mit sichtlicher Liebe haben sie dieses trotz seiner Einfachheit so wirkungsvolle Motiv durch unerschöpfliche Vielseitigkeit in der Gestaltung der Blätter und Rosen, in der Zahl und Anordnung der Eicheln an den Zweigenden zu variieren und lebendig zu erhalten verstanden. Die freihändig aufgelegten Ranken, gerollte Rundstäbchen, sind mit so sicherem Geschmack über die Fläche verteilt, die aus Formen gedrückten Blätter, Rosen und Früchte so scharf und zierlich gebildet, dass die Raerener Nachahmungen dieser Gattung nicht entfernt an die kölnischen Originale heranreichen (vergl. die Tafel).[1]) Bei vielen Rankenkrügen sind vorn über dem knorrigen Ast, aus welchem fast immer[2]) die Zweige herauswachsen, kleine Tiere, Eulen, Falken und Löwen aufgelegt, oder auch die Wappen von Städten und kölnischen Familien. In der Maximinenstrafse fanden sich aufser dem Wappen von Köln am häufigsten diejenigen der Städte Amsterdam und Antwerpen, ein sicherer Beweis, dass die kölnische Krugbäckerei schon frühzeitig für die Ausfuhr gearbeitet hat. Ganz vereinzelt kommen an Stelle der Wappen oder Tiere menschliche Gestalten vor.

Stärker als bei den ziemlich naturalistisch gestalteten Rosen- und Eichenzweigen kommt der gotische Charakter des Rankenmotivs bei den sehr seltenen Distelzweigen[3]) und den Ranken mit streng stilisierten Blättern und Blüten zum Ausdruck. Die wenigen wohlerhaltenen Exemplare der letzteren Art[4]) sind mit äufserster Sorgfalt durchgeführt, von hervorragender Schärfe der Reliefs und Schönheit der Farbe; mit Recht sagt Solon, der sie noch unter Frechen einreiht, dass die Werkstatt, welche so vollendete Werke schaffen konnte, hinter keiner anderen zurücksteht. Die Krüge mit rein gotischen Blättern und Blüten waren die vornehmsten Vertreter der ganzen Gattung; einige Exemplare greifen auch bereits in das Gebiet der figürlichen Darstellungen hinüber, indem die Ranken zur Darstellung des Stammbaumes der Maria benutzt sind, wobei die Halbfiguren der Stammväter und der Jungfrau mit dem Kinde aus den gotischen Blüten an den Zweigendungen hervorwachsen (Abb. 1 und deutlicher bei Solon, II, Fig. 153).

---

[1]) Gute Exemplare von Rankenkrügen sind abgebildet bei Solon, II, Pl. XVIII und S. 21, Fig. 150.

[2]) Nur auf einem Balusterbecher der Sammlung Hetjens in Aachen entwickeln sich die Rosenzweige aus dem Mund einer bärtigen Maske. In derselben Sammlung finden sich auf Rankenkrügen die Wappen der kölnischen Familien Pallant und Spiefs-Büllesheim.

[3]) Ein Krug mit Distelzweigen in der Art des Quentelschen Modelbuches von 1527, Taf. 33, in der Sammlung Hetjens in Aachen.

[4]) Im Kölnischen Kunstgewerbe-Museum, im Grofsherzogl. Museum zu Darmstadt und in der Sammlung Thewalt in Köln. Der Fundbestand der Maximinenstrafse enthält nur Bruchstücke gleichartiger Krüge, die aber dadurch Bedeutung gewinnen, dass sie die Herkunft der erhaltenen Exemplare festlegen.

Dass auch die Krüge mit einfachen Eichen- und Rosenranken trotz der Massenproduktion nicht als künstlerisch minderwertige Ware gelten, kann man der reichen Verzierung entnehmen, die den Hälsen der Exemplare mit kugelförmigem Bauch zu teil geworden ist. Die Krughälse haben überhaupt dem Meister der Maximinenstrafse eine erwünschte Gelegenheit geboten, um seinen erstaunlichen Reichtum an den verschiedensten figürlichen und ornamentalen Reliefs zu entfalten. Daran haben die Rankenkrüge reichlichen Anteil genommen; von einfacher Musterung aus kleinen Rosetten, gotischen Blüten, menschlichen und Tierköpfchen steigert sich die Verzierung zu antikisierenden Medaillons in Kränzen (wie auf Abb. 8), Masken und Rosetten in Quadratfeldern (Abb. 4) und zu kräftig modellierten Halbfiguren in der Zeittracht unter Bogenstellungen (Abb. 3 und 7) oder musizierenden Kindern in gotischer Spitzbogenumrahmung (vergl. Solon I, Fig. 43).

Die naturalistischen Eichen-, Rosen- und Distelranken sind zwar ein gotisches Motiv, dessen sich die dekorative Kunst des XV Jahrhunderts in den verschiedensten Techniken bediente; in die Keramik aber sind sie erst durch die kölnischen Krug- und Kachelbäcker um 1500 eingeführt worden. Solons Behauptung, dass die Ranken des rheinischen Steinzeugs auf ähnliche Muster der roten sogenannten aretinischen Geschirre zurückgehen,[1] entbehrt der Begründung; es sind weder Rankenkrüge des früheren Mittelalters bekannt, noch finden sich unter den zahllosen, am Niederrhein zu Tage gekommenen Beispielen des römischen Steinguts solche aufgelegten Ranken. Rankenkrüge, die nach ihrem Stil und der Farbe der Glasur noch dem Ausgang des XV Jahrhunderts zugewiesen werden können, gehören zu den gröfsten Seltenheiten;[2] sie genügen aber doch, um festzustellen, dass die kölnische Krugbäckerei das Rankenmotiv schon aufgenommen hatte, bevor es Anton Woensam in seinen Musterblättern des Quentelschen Modelbuchs weiter verarbeitete. Das Buch erschien in Köln 1527, also gerade zu der Zeit, in welcher die Rankenkrüge am meisten in Mode waren. Bei der augenfälligen Ähnlichkeit mehrerer Blätter aus dem Modelbuch[3]) mit den Krugverzierungen muss man daher annehmen, dass Anton Woensam das Rankenmotiv aus der Töpferei entnommen hat.[4] Die kölnischen Steinzeugtöpfer haben die Ranken kaum länger als bis zur Mitte des XVI Jahrhunderts beibehalten; es ist immerhin bezeichnend für das Nachlassen ihrer Beliebtheit, dass sie aus der Auflage des Quentelschen Musterbuches von 1544 bereits verschwunden sind.[5]

Zu den glücklichsten Erfindungen der kölnischen Krugbäcker darf man jene langbärtigen Masken rechnen, die als Halsverzierung aufgelegt den Krügen die Bezeichnung *Bartmann* verschafft haben. An Häufigkeit wetteifert dieses Ornament mit dem Rankenmotiv und übertrifft es noch insofern, als die Bartmannskrüge während der ganzen Dauer des Betriebes hergestellt worden sind. Bei ihrer Beliebtheit ist es kein Wunder, dass sie nicht nur in Frechen, wo sie der vorherrschende Typus wurden, sondern auch in den anderen Fabrikationsorten Nachahmung fanden. Die Masken sind vorwiegend auf den birnförmigen Krügen mit weiter Öffnung, die zur wirkungsvollen Darstellung des Motivs am bequemsten waren, angebracht, dann auch auf den Kugelbauchkrügen und den Übergangsformen zwischen beiden. In der Maximinenstrafse

---

[1] A. a. O. II, S. 21.

[2] Ein Exemplar mit Rosen in der Sammlung Thewalt.

[3] Peter Quentels Musterbuch, Neudruck von E. Schloemp, Leipzig. Taf. 2, 3, 19, 23, 33, 55.

[4] Vergl. Lichtwark, Der Ornamentstich der deutschen Frührenaissance, S. 122.

[5] Lichtwark, a. a. O. S. 125.



BRAUNE STEINZEUGKRÜGE I HÄLFTE XVI JAHRHUNDERT

GEARBEITET UND GEFUNDEN IN DER MAXIMINENSTRASSE ZU KÖLN

IM KÖLNISCHEN KUNSTGEWERBEMUSEUM

LICHTDRUCK D. REIC



hat man den Bauch der Bartmannskrüge entweder mit den vorerwähnten Ranken geschmückt oder ganz glatt gelassen; letzteres gilt besonders für die Spätzeit der Werkstatt.

Das Motiv ist uralt und in roher Form in Köln selbst sowohl an Thongeschirren der römischen Zeit wie an Steinzeugkrügen des späteren Mittelalters [1]) zur Anwendung gelangt. Bei beiden Arten sind nur die Nasen, Augenbrauen, das Kinn und gelegentlich die Arme in primitivster Weise aufgelegt, im übrigen ist durch eingepresste kleine Stempel die Zeichnung eines Gesichtes angestrebt. Bei einigen spätmittelalterlichen Krügen ist die Figur als Dudelsackpfeifer ausgebildet,[2]) eine Darstellung, die im XVI Jahrhundert von der Fabrik der Maximinenstrafse in verbesserter Form wieder aufgenommen wurde. Die römische und die mittelalterliche Form des Gesichtskruges sind sehr verwandt, so dass man hier geneigt ist, an ein ununterbrochenes Fortleben des Motivs zu denken, obwohl es sich auch an solchen Stellen wiederholt, die wie die peruanische Töpferei von antikem Einfluss frei geblieben sind.

Zur Kunstform hat erst die kölnische Töpferei im XVI Jahrhundert den Bartmann umgebildet; von da an ist der Vollbart, an Krügen der Maximinenstrafse bis zu 15 cm breit, ein wesentlicher Bestandteil, und die ganzen Masken werden nun aus einheitlichen, sorgfältig gestochenen Hohlformen abgedrückt. Der Rand des Halses über der Maske ist häufig so geformt, dass er als Hut wirkt. Die Werkstatt der Maximinenstrafse hatte allein fünf verschiedene Gesichtstypen, die zum Teil gleichzeitig in Gebrauch waren. Sie unterscheiden sich im wesentlichen durch die Bildung des wallenden Vollbartes: bald ist er künstlich verflochten, bald in geradlinig nebeneinander gelegte Zöpfe geordnet; dann wieder kurz gelockt in einer an den antiken Jupitertypus erinnernden Form, in dünnen Strähnen flach ausgekämmt oder mit hoch aufgedrehtem Schnurrbart ausgestattet. Gemeinsam ist allen kölnischen Typen, dass keine stilisierte Fratze wie bei den Mascarons der Frechener Krüge, sondern ein männlich schöner, mehr oder minder idealisierter Kopf angestrebt worden ist. Zur Unterscheidung der näheren Herkunft von Bartmannskrügen, auch zwischen den Werkstätten der Maximinenstrafse und der Komödienstrafse, geben die Gesichtstypen eine bequeme Handhabe.

In einigen nicht gerade häufigen Fällen sind den Masken noch Arme [3]) und Teile des Oberkörpers angefügt. Unser Meister hat noch weitere Abarten geschaffen, indem er an Stelle des Bartmannes Narren in der Schellenkappe oder weibliche Halbfiguren anbrachte.

Auf Schnellen oder Pinten sind die landläufigen Eichen- und Rosenranken niemals übertragen worden. Für diese Krugform hat die Maximinenstrafse eine Reihe von ornamentalen Reliefs geliefert, die durch die Ausgrabung zum erstenmal bekannt wurden und daher nur im kölnischen Kunstgewerbe-Museum vertreten sind. Die älteste, noch gotisierende Gattung veranschaulicht die Abb. 5. Die Bildung der Eichenranke und des Blattgewindes ist ziemlich konstant, nur sind bei grofsen Schnellen die Streifen auch senkrecht gestellt. Das Blattgewinde hat einige Ähnlichkeit mit einem Ornament in Quentels Musterbuch;[4]) sie ist aber kaum eng genug, um auf einen unmittelbaren Zusammenhang schliefsen zu lassen.

---

[1]) Solon, a. a. O. I, Fig. 8; II, Fig. 142.

[2]) Ein in Köln gefundenes Exemplar im dortigen Kunstgewerbe-Museum, ein anderes abgebildet Solon, II, Fig. 205.

[3]) Ein gutes Exemplar im Berliner Kunstgewerbe-Museum.

[4]) A. a. O. Taf. 1 und 25.

Viel häufiger als dieses Streifenmuster ist die Verzierung der Schnellen aus Reihen von Masken und Rosetten in Quadratfeldern, nächst den Ranken wohl das meist benützte Ornament unserer Fabrik (Abb. 4). Das Motiv mag der Holzschnitzerei entlehnt sein, wenigstens sind ähnlich stilisierte Masken in Viereckform an den Sitzbrettstützen spätgotischer Chorgestühle nichts Seltenes. In ähnlicher Anordnung, reihenweise in viereckige Felder verteilt, erscheint die fortgeschrittenste unter den rein ornamentalen Bildungen der Werkstatt: reiches Laubwerk im Stil Aldegreverscher Stiche aus den Jahren um 1536, das sich abwechselnd aus weiblichen Groteskfiguren, Masken mit Füllhörnern und aus Fruchtkörben entwickelt (Abb. 6). Diese Reliefs,



Abb. 5
Krug mit Streifenmusterung
Köln Maximinenstrafse um 1530
Höhe 14 cm

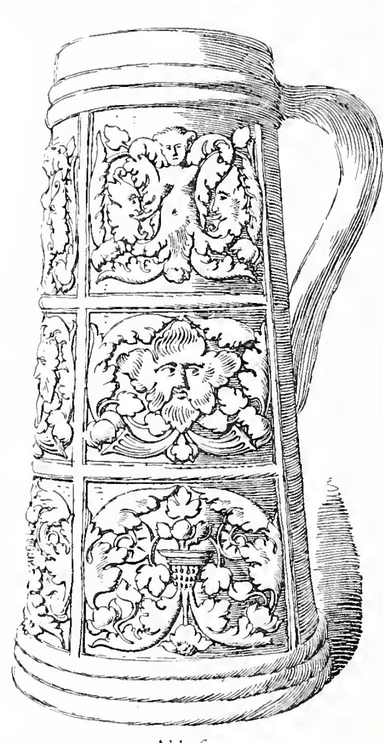


Abb. 6
Schnelle mit Reliefs nach H. Aldegrever (B. 258)
Köln Maximinenstrafse nach 1536
Höhe 25 cm

die in verschiedenen Varianten zu Tage gekommen sind, wurden nicht nur auf Schnellen, sondern ebenso oft auf den rundbauchigen und birnförmigen Krügen angebracht.[1] Bei letzteren bedeckt das Renaissanceblattwerk aber nicht den ganzen Bauch, sondern nur die obere Hälfte. Der untere, durch den wagerecht umlaufenden Blattfries abgetrennte Teil ist in der Regel mit einer Reihe von Buckeln belegt.

Diese *Buckelung*, fraglos getriebenen Metallgefäfsen nachgebildet, ist wiederum ein neues und unserer Werkstatt allein eigentümliches Motiv. Sie hat es auf allen Krugformen, mit Ausnahme der Schnellen, teils als wesentliche, teils als untergeordnete Verzierung angebracht und ungemein vielgestaltig variiert. Wir finden die Buckelung

[1]) Vergl. Kunst und Kunsthandwerk, Monatsschrift des k. k. Österr. Museums, 1898. I, S. 56, Abb. 2.

in einfachen und in Doppelreihen, bald dicht gedrängt, bald mit weiten Abständen. Die Buckel selbst sind glatt eiförmig, wellig geflammt, mit Akanthusblättern umrahmt (Abb. 3), in einer an mittelalterliche Edelsteinmontierung erinnernden Form gefasst,[1]) oder auch vasenförmig stilisiert. Bisher unbekannt waren ferner die Schnellen, deren unterer Teil mit Flechtwerk gleich einem Schanzkorb umzogen ist, während darüber Brustbilder in der Zeittracht unter Bogenstellungen, ein Lieblingsmotiv der Maximinenstrafse, hervorschauen (Abb. 7).

Den Übergang zu den rein figürlichen Darstellungen bilden die Krüge mit Brustbildern in Rundfeldern (vergl. die Tafel). Sie waren, nach der Gröfse, Zahl und der Schönheit der Ausführung zu schliefsen, sicherlich eine bevorzugte Gattung. Die Rundfelder erreichen bei einigen Exemplaren einen Durchmesser von 7 cm. Die Brustbilder sind mit Ausnahme einer regelmäfsig in der Mitte der oberen Reihe aufgelegten Frauenbüste nur im Profil dargestellt und in Haartracht und Kleidung antikisierend gebildet. Für die landläufige Annahme, dass antike Münzen die Vorlagen dieser und ähnlicher Medaillons auf kölnischen und Frechener Krügen gewesen seien, bieten sie aber keinen Beleg. Die zeitgenössische Tracht ist hier eine seltene Ausnahme. In der unteren Reihe werden die Medaillons kleiner oder ganz durch Buckelungen ersetzt. Auch auf Pinten wurden Medaillons in Reihen geordnet aufgelegt, hier aber zumeist in kleinem Mafsstab und von geringerer Ausführung (Abb. 8).

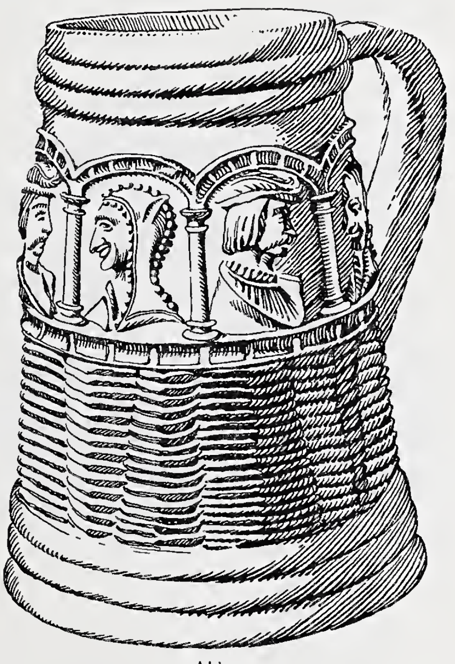


Abb. 7
Krug mit Flechtmuster und Halbfigur
Köln Maximinenstrafse um 1540
Höhe 12 cm

Der figürliche Formenschatz unseres Meisters umfasst ein recht weites Gebiet: biblische, mythologische und allegorische Darstellungen, geschichtliche und Genrefiguren. Wie bei den ornamentalen Schnellen, sind auch hier für jede Pinte je drei Matrizen angewandt und daher in der Regel drei Figuren oder drei Figurengruppen auf einem Krug vereinigt. Einige Darstellungen sind massenhaft wiederholt worden, andere nur in wenigen Exemplaren oder in einzelnen Bruchstücken erhalten. Zu den ersteren gehören drei stehende Landsknechtsfiguren von eleganter Haltung und zierlicher Durchbildung der Tracht, die zweifellos nach — bisher noch unbekannten — Kupferstichen gearbeitet sind; sie gleichen am ehesten einigen Landsknechten des H. S. Beham. Ferner die Gestalten der Planetengötter, Jupiter, Merkur und Sol, genau kopiert nach einer Kupferstichfolge des Nürnberger Kleinmeisters I. B. aus dem Jahre 1528 (B. 11—17). Dann der Sündenfall, ebenfalls genau nachgebildet dem Stich des Markanton (B. 1), und schliefslich drei Gruppen von je drei nackten Kindern, von denen einige Waffen, andere Musikinstrumente tragen, einer eine Fahne mit den drei Kronen des kölnischen Stadtwappens. Sie sind zum Teil einem Stich des H. Alde-

[1]) Solon, a. a. O. II, Taf. XVII.

grever (B. 205) entnommen, aber von dem Töpfer für seinen Zweck umkomponiert. Für die Landsknechte und die Kindergruppen sind im Laufe der Zeit zweierlei Matrizenfolgen verbraucht worden; die Abdrücke aus den älteren sind erheblich besser, aber seltener. Diesen Krügen ist eine weniger häufig vorkommende Schnelle mit den Figuren der Justitia, der Temperantia und Fortitudo anzuschliefsen; auch diese Gestalten gehen auf Vorlagen des Monogrammisten I. B. zurück.

Bei den rein ornamentalen Reliefs der Maximinenstrafse ist die Benutzung von Ornamentstichen eine Ausnahme; mit Sicherheit ist sie nur in zwei Fällen nachweislich: an dem Friesornament des auf S. 35 abgebildeten Kruges, das einen Stich des Allaert Claesz[1]) getreu wiedergiebt, und bei den nach Aldegrevers Stich von 1536 (B. 258) kopierten Ornamenten der durch Abb. 6 vertretenen Kruggattung.



Abb. 8
Krug mit Halbfiguren und Medaillons
Köln Maximinenstrafse um 1540
Höhe 10 cm

Dagegen beweist die obige Aufzählung der *figürlichen* Schnellen, dass hier gerade die meistverbreiteten Typen durchgehends auf Vorlagen zurückgehen, die aufserhalb der Töpferei entstanden sind. Für den Geschmack der Abnehmer ist das kein schlechtes Zeichen; denn die in der Werkstatt selbst geschaffenen Figuren, zu denen das auf der Tafel abgebildete Martyrium des hl. Sebastian gehört, stehen an künstlerischer Vollendung hinter den fremden Kompositionen in der Regel nicht unerheblich zurück. Die Zeichnung ist oft etwas unbeholfen, die Reliefbehandlung derb und zuweilen ungleich, bald zu hoch, bald zu flach gearbeitet. Dafür entschädigen viele der selbständigen Arbeiten durch eine gewisse Ursprünglichkeit der Auffassung und Lebendigkeit in der Bewegung. Am höchsten steht künstlerisch eine leider nur sehr unvollständig erhaltene grofse Schnelle mit der Anbetung der heiligen drei Könige, die im Stil an die Holzschnitte des Anton Woensam lebhaft erinnert; unter den erhaltenen Werken des Künstlers findet sich aber kein Blatt, das als Vorlage gedient haben könnte. Zu den anmutigsten und frühesten selbständigen Werken aus der Maximinenstrafse sind die spielenden und musizierenden Kinderfiguren zu zählen, die auf kleinen Schnellen unter gotischen Spitzbogen oder in Viereckfeldern angebracht sind.[2]) Auch diese zeigen Anklänge an die Kindergestalten in den Initialen des Anton Woensam; die Möglichkeit ist nicht ausgeschlossen, dass er für die Krugbäckerei direkt einige Entwürfe geliefert hat, ohne sie sonst in seinen Holzschnitten wieder zu verwerten. Von seltenem Schwung und nicht ohne Gröfse

---

[1]) Das in der Ornamentstichsammlung des Kölnischen Kunstgewerbe-Museums befindliche Blatt (B. 46) ist undatiert; ein ganz verwandter Stich desselben Meisters aber (P. 134) trägt die Jahreszahl 1529.

[2]) Das einzige wohlerhaltene Exemplar, in der Sammlung Thewalt, ist abgebildet bei Solon I, S. 83, Fig. 43. In derselben Sammlung eine Schnelle mit drei Kinderfiguren in gröfserem Mafsstabe.

der Auffassung ist eine Vertreibung des ersten Menschenpaares aus dem Paradies, die in zwei verschiedenen Gröſsen gearbeitet worden ist.[1])

Ziemlich häufig wiederholt wurde der Sündenfall in verschiedenen Varianten und Gröſsen, mit sitzenden oder mit stehenden Figuren,[2]) und Landsknechtscenen (Abb. 9), die in der Regel durch sehr kräftiges Relief sich auszeichnen.[3]) In wenigen Beispielen oder auch nur in Bruchstücken erhalten sind: St. Georg mit dem Drachen, später in Siegburg nachgeformt, das Parisurteil,[4]) Lazarus und der reiche Prasser,[5]) Narrengestalten zu Pferde und die stehenden Figuren Kaiser Karls V, König Ferdinands und des Kurfürsten Friedrich von Sachsen.[6])

Die starke Verwertung fremder Vorlagen erklärt zur Genüge, dass von einem ausgesprochen persönlichen Stil in den figürlichen Reliefs der Maximinenstraſse kaum die Rede sein kann. Auch sind ersichtlich verschiedene Hände als Formenstecher



Abb. 9
Landsknechtdarstellung von einem kölnischen Krug
In der Sammlung des Herrn Dr. A. Figdor in Wien

thätig gewesen. Wohl aber lassen sich einige äuſserliche Kennzeichen der kölnischen Schnellen herausheben: die Figuren sind zumeist in ziemlich hohem, kräftigem Relief aufgelegt; sie füllen die ganze Höhe des Kruges vom unteren zum oberen Randwulst aus, ohne dass sie — mit Ausnahme der frühen Schnellen mit Kindern unter goti-

---

[1]) Ein groſses Exemplar in der Sammlung Hetjens in Aachen, ein kleineres im Kunstgewerbe-Museum zu Köln.

[2]) Das beste Exemplar mit stehenden Figuren in der Sammlung Thewalt; mit sitzenden Figuren im Kunstgewerbe-Museum zu Berlin, k. k. Österr. Museum für Kunst und Industrie in Wien und in der Sammlung Hetjens.

[3]) Mehrere verschiedene Beispiele in der Sammlung Thewalt.

[4]) Eine Siegburger Kopie dieses Kruges (jetzt Sammlung Hetjens) ist abgebildet Solon I, S. 107, Fig. 68.

[5]) Sammlung Thewalt und Bayerisches National-Museum in München; das letztere Exemplar abgebildet Solon II, S. 9, Fig. 145. Dieselbe Darstellung findet sich auch auf kölnischen Ofenkacheln der Zeit um 1535, im K. Kunstgewerbe-Museum zu Berlin.

[6]) Sammlung Hetjens und British Museum, abgebildet Solon I, S. 131, Fig. 77. Die dort gegebene Datierung auf 1555—1556 beruht auf einem Missverständnis.

schen Bogen — von architektonischen oder ornamentalen Umrahmungen eingefasst sind, wie es für den entwickelten Siegburger Stil kennzeichnend ist. Diese Eigenschaften finden sich in Raeren nur an einigen der ältesten Arbeiten des Jan Emens aus den Jahren um 1568, in Siegburg nur bei den Nachformungen kölnischer Originale aus der Zeit um 1550 bis etwa 1565.

Die Krüge der Maximinenstrafse tragen keine Jahreszahlen oder Meisterzeichen. Trotzdem wird eine annähernde *Datierung* ermöglicht durch den Stil der Ornamente, durch die Tracht der Figuren und durch die benutzten Vorlagen, deren Entstehungszeit bekannt ist. Bei der sehr reichlichen Produktion an Ornamentstichen in der ersten Hälfte des XVI Jahrhunderts braucht man nicht anzunehmen, dass ein blühender und künstlerisch so regsamer Betrieb in einer Stadt von der Bedeutung und Lage Kölns veraltete Vorlagen benutzt hätte; man wird vielmehr voraussetzen dürfen, dass das Erscheinen der Stiche und ihre Verwertung in der Krugbäckerei zeitlich nur wenig differieren. Die Blütezeit der Rankenmuster wird durch die Aufnahme ähnlicher Ornamente in Quentels Modelbuch und durch die Halsverzierungen der Krüge ungefähr auf die Zeit von 1520 bis 1535 begrenzt; auch die etwas gotisierenden Ranken in Streifen (Abb. 5) erhalten durch die verwandten Muster Quentels ihre Datierung. Die rein gotischen Rankenkrüge wird man kaum vor 1520 zurückversetzen dürfen, denn die Köpfe auf den beiden Exemplaren des Darmstädter und des Kölnischen Museums (Abb. 1) zeigen bereits Renaissancecharakter. Aufserdem wiederholen sich gotische Architekturformen, Spitzbogen und Fialen noch vielfach auf solchen Krügen, die ihrer übrigen Ausstattung nach in die Jahre um 1530 gehören. Ein Beispiel dafür ist der grofse Buckelkrug (Abb. 3), dessen Mittelfries den Stich des Allaert Claesz von 1529 kopiert, während die Halbfiguren des Halses von gotischen Bogen mit Fialen über den Säulchen umrahmt sind. Die vorerwähnten Kupferstiche der Kleinmeister und die selbständig erfundenen Renaissancemuster führen uns auf die Jahre um 1535. Damit stimmen auch die Trachten, die an den Halbfiguren auf den Krughälsen und an den Schnellen mit dem Martyrium des hl. Sebastian oder der Anbetung der heiligen drei Könige besonders deutlich ausgeprägt sind, vollkommen überein. In der Frauentracht erscheint als charakteristische Einzelheit eine Haube mit seitlich aufgebogenen Flügeln, die nach Ausweis kölnischer und sonstiger niederrheinischer Portraits in der Zeit von ungefähr 1525 bis 1540[1]) getragen wurde. Das Ergebnis ist, dass die Krugbäckerei der Maximinenstrafse wenig nach 1520 begann und bis etwa 1540 in Blüte stand. Wahrscheinlich hat der Betrieb noch länger gedauert; aber die Ausgrabungen haben keine Ornamente oder Figuren ergeben, die ihrem Stil nach notwendig später als 1540 angesetzt werden müssten.

Diese Werkstatt war in Köln keine vereinzelte Erscheinung. Schon 1889 ist ein Steinzeugofen in der *Komödienstrafse* aufgedeckt worden. Da der Kunsthandel sich des Fundes bemächtigte, ist völlige Klarheit über die Erzeugnisse dieser Fabrik nicht mehr zu erzielen. Mit Sicherheit sind aber einige Haupttypen der dortigen Arbeiten festgestellt. Die Massenware bildeten die in grofser Zahl noch erhaltenen, meist unter Frechen gehenden, birnförmigen Krüge mit weiter Öffnung, deren Verzierung aus einer schön stilisierten, ziemlich rechteckigen Bartmaske, einem schmalen Querfries mit zierlichen Renaissance- und Groteskranken oder mit Sprüchen um die Weite des Bauches und aus zwei Reihen von kleinen Medaillons mit zwischenstehen-

[1]) Datierte Beispiele: die Frauen auf den Titelblättern von Quentels Modelbuch von 1527 und H. Holbeins Portrait der Anna von Kleve im Louvre von 1539.

den Akanthusblättern besteht, die nach oben und unten aus dem Querfries herauswachsen.[1]) Unter der Bartmaske sind oft mehrere Traubennoppen, wie bei Römergläsern, aufgelegt. Die Salzglasur ist oft glasig dick, die Farbe wechselt von hellem Gelb über gesprenkelte Töne zu lichtem Braun. Der Typus der Bartmasken zeigt wenig Abwechslung; die Köpfe in den Medaillons haben teils antikisierenden Charakter, teils tragen sie die Tracht der 1. Hälfte des XVI Jahrhunderts, auch Narren mit Schellenkappen und Ähnliches kommt vor. Seltener und von weitaus feinerer Arbeit sind Krüge gleicher Verzierung mit kugelförmigem Bauch und engem, scharf profiliertem Hals.[2]) Auch figürliche Schnellen sind in der Komödienstrafse gemacht worden, aber sie sind von den Arbeiten der Maximinenstrafse schwer zu unterscheiden. Unanfechtbare Datierungen fehlen; die auf dem erwähnten Krug des Cluny-Museums vorn eingeritzte Jahreszahl 1523 kann vielleicht spätere Zuthat sein, und bei einem birnförmigen Krug im Kölnischen Kunstgewerbe-Museum mit dem Jahre 1555 steht die Herkunft aus der Komödienstrafse nicht ganz fest. Er ist unter dem Querfries mit den typischen Medaillons verziert, darüber aber trägt er drei Hochfüllungen aus reichem Groteskornament nach dem Stich H. Aldegrevers B. 276 vom Jahr 1549, wofür sonst keine Analogien zu finden sind. Im allgemeinen darf man annehmen, dass die Blütezeit mit derjenigen der Maximinenstrafse zusammenfällt, dass aber die Fabrik der Komödienstrafse länger, vielleicht bis gegen 1570, gearbeitet hat. Der Spätzeit nach 1550 gehört ein etwas seltenerer Typus der Fabrik an: kugelförmige schwere Krüge mit engem, kurzem Hals ohne scharfe Trennung an der Schulter. Sie sind verziert mit einer Bartmaske und mit kleinen Rosetten oder Noppen, die dicht gestellt die ganze Fläche überziehen. Manchmal sind darin Wappen eingeordnet. Das zierlichste Stück der Gattung ist mit einem Monogramm und der Jahreszahl 1558 ausgezeichnet.[3]) Die Thonmasse der Komödienstrafse ist sehr hell, im Bruch oft blassrötlich bis ziegelrot. In der Zeit der Blüte um 1540 sind die Reliefs zuweilen von solcher Schärfe, wie sie sonst nur in Siegburg erreicht worden ist.

Künstlerisch hoch entwickelt ist eine dritte stadtkölnische Krugbäckerei, deren Öfen sich nicht weit von der Maximinenstrafse, am *Eigelstein*, befunden haben sollen, nach einer annehmbaren Überlieferung, deren volle Glaubwürdigkeit zur Zeit aber nicht erweisbar ist. Das Hauptprodukt sind grofse Schnellen mit je drei ornamentalen Hochfüllungen aus kräftigen, zum Teil auch aufserordentlich scharf durchgeführten Reliefs, die sich in den Mustern eng an die geschnitzten Füllungen der kölnischen Frührenaissancemöbel anschliefsen. Die Mitte jeder Füllung nimmt in der Regel ein Rundfeld mit antikisierenden Köpfen, zeitgenössischen Fürstenportraits oder allegorischen Halbfiguren ein, das von Renaissance-Rankenwerk mit eingeordneten Kindern, Groteskfiguren und mit Kleinmeisterlaub umgeben ist.[4]) Die Zeit der Blüte dieser

[1]) Nachweislich aus dem Fund stammende Exemplare in der Sammlung Thewalt, abgebildet bei Solon II, Fig. 144, und im Königlichen Kunstgewerbe-Museum zu Berlin.

[2]) Ein schöner Krug dieser Form, am Hals mit dem Wappen von Amsterdam geschmückt, befindet sich im Cluny-Museum zu Paris (Kat.-Nr. 4038). Ein fragmentiertes Exemplar von sehr guter Ausführung ist im Kunstgewerbe-Museum zu Brüssel.

[3]) Im Kölnischen Kunstgewerbe-Museum, wo diese Gattung überhaupt am besten vertreten ist. Solon hat den Krug von 1558 fälschlich unter Raeren mit der Jahreszahl 1556 eingereiht (I, S. 132).

[4]) Vier Hauptstücke dieser seltenen Gattung in der Sammlung Hetjens; andere in den Sammlungen Thewalt (abgebildet Solon II, Fig. 153), Frhr. von Oppenheim, Metzler in Frankfurt a. M.

Gattung ist durch einen dreiseitigen Krug und eine vierkantige Flasche mit der Jahreszahl 1539 festgelegt.[1] Dass der Eigelsteinfabrik auch figürliche Darstellungen nicht fremd waren, beweist schon die Flasche in Sèvres, deren Schmalseiten die Gestalten der Judith und Lukretia füllen. Auf Grund stilistischer Verwandtschaft mit diesen Figuren sind dann der Fabrik noch einige Schnellen mit allegorischen Frauengestalten, Glaube, Gerechtigkeit, Geduld u. a.,[2] sowie mit Figuren in der Zeittracht neben einem Brunnen zuzuweisen.[3]

Die Betriebszeit der Maximinenstrafse lässt allein schon erkennen, wie sehr die bisherige, von Solon vertretene Auffassung der Entwickelung des Steinzeugs der Richtigstellung bedarf. An der Existenz einer Krugbäckerei in Köln konnte Solon nach der Aufdeckung des Ofens in der Komödienstrafse nicht zweifeln. Er sah darin aber nur einen vereinzelten und vorübergehenden Versuch von Raerener Töpfern, die Industrie ihrer Heimat nach der Grofsstadt zu verpflanzen. Selbständige Bedeutung hat er den kölnischen Erzeugnissen nicht zuerkannt; Raeren blieb ihm der ursprüngliche Sitz für die Fabrikation des braunen Steinzeugs. Die dortige Töpferei reicht allerdings wie die kölnische in das Mittelalter zurück; schon 1486 wird ein Kruchenbäcker urkundlich genannt. Viel später aber beginnt die Herstellung verzierter und braun glasierter Ware. Die ersten datierten Arbeiten fallen in die Jahre 1566 und 1568, figürliche Schnellen des Jan Emens, welche die Zeit der Blüte bereits eröffnen. Ihnen ist eine Periode der Versuche, der Anfänge in der Kunst der Reliefverzierung vorausgegangen, die zahlreiche kleine Schnellen hinterlassen hat.[4] Ihre Verzierung besteht aus Figuren, vornehmlich Landsknechten, oder aus Eichen- und Rosenranken. Zuweilen sind die Rosen und Blätter ohne verbindende Ranken einfach in Reihen nebeneinander aufgedrückt. Diese Krüge tragen sowohl in der Töpferarbeit, wie in der überaus rohen Modellierung der Figuren und Rankenmuster und in der oft fleckigen, schwärzlichen Farbe alle Zeichen der Unvollkommenheit eines jungen Betriebes, der die Schwierigkeiten einer neuen Technik noch nicht überwunden hat. Ihre Entstehungszeit ist auf die Jahre um 1540 festgestellt durch das Wappen eines von 1538 bis 1544 amtierenden Bischofs auf einer kleinen Schnelle mit Landsknechten.[5] Vergleicht man diese Raerener Frühprodukte mit den zehn bis zwanzig Jahre älteren Kölner Rankenkrügen und den kleinen Landsknechtschnellen, so wird man sofort erkennen, dass die letzteren als Vorbilder gedient haben. Trotz der grofsen Unvollkommenheit der figürlichen Reliefs — ein Beweis übrigens, dass hier Töpfer und Formschneider dieselben Personen waren — sind in einzelnen Fällen doch bestimmte kölnische Originale zu erkennen: so sind auf einem Raerener Krug der Sammlung Hetjens die Gestalten Kaiser Karls V, König Ferdinands und des Kurfürsten von Sachsen nach dem bereits erwähnten Original der Maximinenstrafse kopiert, wobei aber die Füfse der Figuren infolge des kleineren Formats der Nachbildung abgeschnitten wurden.

Es muss demnach als erwiesen gelten, dass die Krugbäckerei Kölns, wie es bei der Bedeutung der Stadt als eines Mittelpunktes im Kunstleben des Niederrheins

[1] In der Sammlung Frhr. von Oppenheim in Köln (abgebildet Collection Spitzer III, Grès, Pl. 1, Nr. 13) und im Keramischen Museum zu Sèvres.

[2] In der Sammlung Thewalt und im Museum zu Brüssel.

[3] In den Sammlungen von Oppenheim und Hetjens.

[4] Gut vertreten in den Sammlungen Hetjens und Kellner in Deutz (früher Sammlung Mennicken in Eupen).

[5] Sammlung Hetjens in Aachen.

natürlich ist, die ersten Anregungen zur Herstellung reliefierter Krüge den Raerener Töpfern gegeben hat und dass die letzteren bis zum Auftreten ihrer führenden Künstler Jan Emens und Baldem Mennicken unter dem Einfluss Kölns verblieben sind.

Anders gestaltete sich das Verhältnis zur Steinzeugtöpferei Siegburgs. Diese hat zweifellos schon früher als Köln künstlerische Wirkungen erstrebt und ihre Technik entwickelt. Als aber Köln in der ersten Hälfte des XVI Jahrhunderts den ihm leichter zugänglichen ornamentalen und figürlichen Formenschatz der Renaissance rasch verwertete, konnte sich auch das abseits vom Verkehr gelegene Siegburg seinem Einfluss nicht entziehen. Er äufserte sich, neben gelegentlichen Nachbildungen der Rankenmuster,[1]) Bartmasken und des Komödienstrafsentypus, in erster Linie in der starken Aufnahme der figürlichen Darstellungen kölnischer Krugbäckereien. Aus der Zeit vor 1560 sind uns in beträchtlicher Zahl Siegburger Schnellen überliefert, die entweder bekannte kölnische Originale ziemlich unverändert wiedergeben[2]) oder in dem starken Relief, dem Mangel umrahmender Ornamente um die Figuren und durch Einzelheiten in der Bildung der Blätter u. a. die Einwirkungen des kölnischen Stiles klar erkennen lassen. Seltener kommen Siegburger Kopien der ornamentalen Schnellen aus der Eigelsteinfabrik vor. Erst um 1560, als die kölnischen Werkstätten eingingen oder an Bedeutung verloren, hat sich der specifische Siegburger Stil mit seinem flachen, scharfen Relief, der Einteilung der Figuren in kleine Felder und der reichen ornamentalen Umrahmung entfaltet.

Es ist nach alledem aufser Frage gestellt, dass die kölnische Krugbäckerei während der ersten Hälfte des XVI Jahrhunderts, das ist eben die Zeit, in welcher diese Töpferei zum Kunsthandwerk sich entwickelte, an der ersten Stelle gestanden hat und dass ihre Erzeugnisse die Grundlage bildeten, auf welcher Raeren und Siegburg weiterbauen konnten.

Nicht aufgeklärt ist bisher noch das Verhältnis von Köln und Frechen. So viel ist zwar sicher, dass man von nun an den gröfsten Teil jener Krüge mit Ranken, Medaillons und Akanthuslaub und mit Bartmasken, die bisher den Bestand von Frechen ausmachten, den Werkstätten der Maximinen- und der Komödienstrafse belassen muss. Aber die Möglichkeit, dass Frechen mehr oder minder gleichzeitig ähnliche Waren geliefert hat, ist nicht ausgeschlossen. Die neueren Krugfunde in Frechen, deren Provenienz nachweislich ist, haben allerdings nur braune Krüge mit mascaronartig stilisierten Bartmasken und Medaillons aus dem Ende des XVI Jahrhunderts zu Tage gefördert. Damit stimmt überein, dass in den Ratsprotokollen erst vom Beginn des XVII Jahrhunderts ab die Frechener Duppenbäcker als Konkurrenten der kölnischen genannt und in der Marktbenutzung beschränkt werden. Doch steht der Annahme, dass der Frechener Betrieb erst in der zweiten Hälfte des XVI Jahrhunderts durch die vertriebenen Kölner Krugbäcker eröffnet worden wäre, die Autorität Dornbuschs entgegen, der von frühen Rankenkrügen und Medaillonkrügen in der Art der Komödienstrafse berichtet, die er an Ort und Stelle selbst untersucht hat.[3]) Bei der sonstigen Glaubwürdigkeit Dornbuschs wird man die Be-

[1]) Vergl. Solon, a. a. O. I, Fig. 72.

[2]) Im Kölnischen Kunstgewerbe-Museum: Siegburger Kopie eines Kruges mit St. Georg (Original im Museum zu Aachen); Sammlung Hetjens: Kopie des Sündenfalles, des Parisurteils, zweier Schnellen der Eigelsteinfabrik; Städtisches Museum in Aachen: Kopie der Vertreibung aus dem Paradies (Originale bei Hetjens und im Kunstgewerbe-Museum zu Köln).

[3]) Dornbusch, a. a. O. S. 92.

hauptung nicht ohne weiteres anzweifeln können und muss zur endgültigen Erledigung der Frage künftige Ausgrabungen in Frechen abwarten.

Die Namen der kölnischen Krugbäcker sind uns, da sie einer Zunft nicht angehörten, nicht überliefert. Wohl aber enthalten die Ratsprotokolle des XVI Jahrhunderts reichliche Mitteilungen über den Kampf, den sie um ihr Dasein mit der Stadtverwaltung führen mussten. Der jahrzehntelang erfolgreich durchgeführte Widerstand der Krugbäcker gegen die Unterdrückungsmafsregeln des Rates lässt die hohe Lebensfähigkeit des aufstrebenden Gewerbes erkennen. Schliefslich endete der Streit freilich mit dem vorzeitigen Niedergang, wenn nicht völligem Erlöschen der kölnischen Steinzeugtöpferei.

Bald nach 1530 hatte sie solche Ausdehnung gewonnen, dass sie zu vielfachen Beschwerden Anlass gab, teils wegen Belästigung der Nachbarn und Feuersgefahr, teils wegen Verteuerung der Brennholzpreise. Es handelte sich um einen in der Stadt neu entstehenden oder doch bis dahin unbeachteten Betrieb; das geht aus dem Umstand hervor, dass in den ersten Jahren, bis 1537, die Steinzeug- oder Krugbäcker, späterhin in den Ratsprotokollen Kruchen- oder Kruychenbäcker genannt, noch mit den Duppen- und Kachelbäckern zusammengeworfen und verwechselt werden, obwohl diese infolge des niedrigen Brandes ihrer bleiglasierten Irdenwaren anerkanntermafsen weniger Schaden und Belästigung stiften konnten. Erst als der Rat zu scharfen Mafsregeln überging, von 1547 an, hat man zwischen beiden Gattungen der Töpfer genau unterschieden und sie nach dem Grade ihrer Gefährlichkeit verschieden behandelt.

Die Eintragungen beginnen am 1. März 1531 (R. P. VIII, fol. 112). Es wird »dem Bäcker mit den Duppen in der Glockengasse befohlen, sich innerhalb vierzehn Tagen bei seinem bürgerlichen Eid mit dem Duppenbacken auf ein ander Ende zu werfen oder bei der Sonnen zu Turm zu gehen«. Im Jahre 1533 (19. Nov., IX, fol. 15) steht die Frage zur Beratung, ob man die Duppenmacher oder Bäcker binnen Köln dulden oder leiden solle. In Verfolg dessen erhalten sie am 6. Mai 1534 (IX, fol. 106) den Auftrag, sich ihres Backens bis auf weiteren Bescheid eines ehrsamen Rates zu enthalten und demselbigen Ziel und Mafs zu geben. Der folgende Tag bringt eine Einschränkung des Befehls durch die Erlaubnis, die vorbereitete Ware auszubereiten und zu backen, danach aber nicht mehr zu bereiten und zu backen ohne Erlaubnis des Rates. Die Gegenvorstellungen der Töpfer führen zu neuen Verhandlungen am 11. Mai und 12. Juni 1534 (IX, fol. 111 und 125). Sie zeigen, dass man dem raschen Anwachsen der Industrie steuern wollte, nicht aber sie völlig unterdrücken; es wird beschlossen, die Duppenbäcker nicht zu dulden, dann wie von alters. Ein Versuch am 12. Mai 1535 (IX, fol. 266), von den Duppenbäckern innerhalb und aufserhalb der Stadt eine Abgabe von jedem Ofen oder Wagen oder Karren zu erheben, blieb vorläufig ohne Erfolg. Ein Teil der Meister suchte nun selbst gegen den steigenden Wettbewerb den Schutz des Rates nach; am 21. Januar 1536 (IX, fol. 336) befiehlt der Rat den Rentmeistern, die in der Regel seine Beschlüsse in dieser Angelegenheit auszuführen hatten, gemäfs der Supplik der Töpfer mit ihnen zu verhandeln, dass ihrer nicht mehr denn elf, wie sie begehren, sein sollten. Es scheint nicht, dass diese Verhandlung über die Anzahl der Werkstätten ein Ergebnis hatte. Im nächsten Jahre wird den Töpfern ein Termin vom 24. Oktober bis 11. November 1537 bewilligt, um vorbereitete Ware fertig zu machen, mit der Bedingung jedoch, danach sich des Backens mit Kruchen und Duppen zu enthalten, weil sie der Rat nach dieser Zeit binnen Köln nicht mehr dulden noch leiden will, da sie die Teuerung mit dem Holz machen

und aufbringen (IX, fol. 512). Nach Ablauf des Termins erneuert der Rat den Befehl mit dem Hinweis, sie mögen sich andere Nahrung suchen, bis der Rat des Holzes halber fürder verhandelt habe (14. Nov., IX, fol. 516). Ein ähnlicher Beschluss erfolgte am 20. März 1542 (XI, fol. 63); zwei Jahre darauf eine Verschärfung durch den Zusatz, die Kruchenbäcker, da sie der Stadt und Gemeinde schädlich sind im Backen, mögen ihre Öfen selbst ablegen (17. Nov. 1544, XII, fol. 41). Darauf folgen wieder einige Jahre der Ruhe, die ersichtlich von den Töpfern zu weiterer Ausdehnung ihres Betriebes benutzt worden sind. Vorerst verbleibt man bei einiger Duldung; ein Ratsbeschluss vom 22. Juli 1547 (XIII, fol. 107) macht das Krugbacken, da es sehr gefährlich bei der trockenen Zeit, von der Erlaubnis des Rates abhängig. Aber bereits eine Woche später erhalten drei Deputierte unter Hinweis auf mehrfache Beschlüsse, die Krugbäcker nicht mehr in der Stadt zu dulden, den Befehl, mit Werkleuten bei allen Krugbäckern umzugehen und ihre Öfen niederzulegen (XIII, fol. 113). Der Befehl wird am 30. September und am 14. Oktober (XIII, fol. 139, 144) erneuert. Dagegen haben die Krugbäcker am 17. Oktober 1547 suppliziert mit unterthänigen Bitten, ihnen zu vergönnen, ihre Nahrung zu treiben, damit sie Weib und Kinder ernähren möchten, dieweil sie nichts anderes gelernt haben (XIII, fol. 146). Trotzdem bleibt es dabei, dass die Gewaltrichter mit ihren Werkleuten die Öfen ablegen.

In diesem Jahr versuchten die Duppenbäcker, der Verwechselung ihres Gewerbes mit der Krugbäckerei vorzubeugen, und es gelang ihnen, für sich eine mildere Behandlung zu erzielen. Der Rat beauftragte am 3. August 1547 die Rentmeister, sich zu erkundigen, ob die Duppenbäcker auch schädlich oder leidlich sind und darüber zu berichten (XIII, fol. 115). Ihr Bescheid fiel günstig aus, denn der Betrieb der Duppenbäcker wurde nicht verboten, sondern nur ihnen am 17. Oktober des Jahres angesagt, keine neuen Öfen aufzurichten ohne Wissen und Erlaubnis der Herren Rentmeister (XIII, fol. 146).

Die Steinzeugtöpferei liefs sich durch das strenge Vorgehen der Verwaltung noch nicht einschüchtern; im Jahre 1548 (16. April, XIII, fol. 215) erhielt der Rat die Anzeige, dass die Krugbäcker trotz der Verbote ihr Backen in der Stadt nicht lassen. Es ergeht daher der Befehl, wen man nach diesem Tage darüber befindet, der soll von jedem Gebäck hundert Goldgulden zur Bufse geben, und wer es am Gelde nicht zu bezahlen hätte, der soll es mit dem Leibe bezahlen.

Durch wiederholte Bittschriften vom 15. Juni, 10. und 19. Oktober 1548 (XIII, fol. 247; XIV, fol. 6 und 11) suchten die Töpfer die harte Verordnung abzuwenden, aber ohne Erfolg; ihre Suppliken wurden unter Aufrechterhaltung der Bufse abgeschlagen. Anscheinend aber war der Rat in der Ausführung seiner strengen Bestimmungen schlecht bedient, oder die Industrie besafs noch eine bemerkenswerte Lebenskraft. Denn trotz aller Bedrängnis ist sie noch in der Ausdehnung begriffen. Am 2. Januar 1549 (XIV, fol. 50) lag dem Rat die Anzeige vor, dass unangesehen aller Verträge und allen Verbietens die Kruchenbäcker nicht allein ihr Backen nicht lassen, sondern noch neue Öfen machen und aufrichten lassen. Der Rat bleibt auf seinen Beschlüssen bestehen und lässt ihnen die festgesetzte Bufse unter Ablehnung einer erneuerten Supplik wiederholt abfordern (6. und 8. März 1549, XIV, fol. 71 und 72).

Bald darauf machte sich eine Neigung zu etwas milderer Behandlung geltend. Ein demütiges Bittgesuch der Krugbäcker, sie vor mehrerem Schaden zu verschonen, erledigte man am 13. März 1549 (XIV, fol. 74) dahin, dass jeder noch einen Ofen brennen dürfe, weil sie schreiben, dass sie gemacht Werk hinter sich haben, mit vorherigem Gelöbnis, alsdann die Öfen selbst niederzulegen. Die Töpfer haben diese

Erlaubnis benutzt, um ruhig weiter zu arbeiten; ihre Öfen sollen daher am 6. Mai von Ratswegen endgültig abgebrochen werden (XIV, fol. 93). Der Befehl kam wieder nicht zur Ausführung, die Töpfer haben sich darüber vor den Rentmeistern zu verantworten (2. August 1549, XIV, fol. 135). Sie bringen ihre Entschuldigungen vor und bitten vergeblich mündlich und schriftlich um weitere Belassung in der Stadt (7. August 1549, XIV, fol. 137).

Nunmehr verhängte man Gefängnisstrafen; ein Krugbäcker wird am 21. August zum Turm gefordert, zwei andere eine Woche später aus der Turmhaft entlassen unter der üblichen Bedingung, dass sie binnen acht Tagen ihre Öfen zerstören (XIV, fol. 144 und 149). Nachdem im September desselben Jahres nochmals die Fertigstellung der Vorräte gestattet worden, erhalten am 11. Oktober Deputierte des Rats den Auftrag, die Krugbäckerei zu beaufsichtigen (XIV, fol. 153 und 175). Diese Anordnung hat wohl einigen Erfolg gehabt, denn mit Ausnahme eines Verbots vom 17. August 1551 (XV, fol. 290), laut welchem die Krugbäcker keine Erde nach Köln einführen dürfen, sind weitere Schritte bis 1554 unterblieben. Auf die gänzliche Ausrottung des Gewerbes und auf die unerschwingliche Bufse des Jahres 1548 hat der Rat bereits verzichtet; er sucht nur noch durch hohe Abgaben den Betrieb einzuschränken. Er verfügt am 9. April 1554 (XVII, fol. 212), dass die Krugbäcker von jedem *neu errichteten* Ofen zwei Thaler, die Kachel- und Duppenbäcker neun rote Albus bezahlen, so oft sie backen. Aufserdem darf die Zahl der Krugbäcker nicht über die vier zur Zeit noch vorhandenen vermehrt werden, womit diese natürlich einverstanden sind. Weniger erfreulich war ihnen die neue Abgabe. Der nächste Ratsbeschluss (9. Mai 1554, XVII, fol. 226) lehnte ihre Bitte, sie bei vierundzwanzig Thalern jährlich zu belassen, ab und hält die durch den vorigen Vertrag sich ergebenden achtundvierzig Thaler aufrecht. Das folgende Jahr 1555 bringt am 19. Juni, 15. Juli und 4. September strenge Mahnungen, die schuldigen Abgaben zu bezahlen (XVIII, fol. 76. 85. 110). Sie haben aber wenig Erfolg, und der Rat versucht es wieder ernstlich mit Gewaltsmafsregeln. Die Rentmeister haben in der Sitzung vom 14. Oktober 1555 (XVIII, fol. 132) vorgetragen, dass die Krugbäcker ungehorsam sind, die zwei Thaler von jedem Ofen nicht bezahlen wollen, dass sie dafür die Öfen haben gröfser machen lassen und den Holzpreis verteuern. Sie sind daher nicht mehr zu dulden und ihre Öfen einzureifsen. Kein Ratsmann darf eine Supplikation ihretwegen einbringen und kein Sekretär darf sie verlesen. Nach Beschluss vom 18. Dezember (XVIII, fol. 157) soll ein Verordneter des Rates mit 10 oder 12 Knechten die Öfen ablegen, also dass sie zum Backen nicht mehr brauchbar sind. Derselbe Befehl erfolgte am 1. Mai 1556; darauf berichten am 4. Mai die Turmherren, sie seien dem Beschluss so weit nachgekommen, dass etlichen Krugbäckern die Deckel und Gewölbe der Öfen eingebrochen seien. Die Töpfer hätten selbst mit Handschlag gelobt, die weiteren Öfen binnen acht Tagen niederzulegen (XVIII, fol. 212). Bei dieser Verhandlung stellte sich heraus, dass die Krugbäcker einen Ratsherrn Johann von Holt mit einem Fass Butter bestochen hatten, damit er die Ausführung des Ratsbefehles verhindere. Er habe sie vertröstet, dass sie mit den auferlegten zwei Thalern nicht beschwert werden sollten, und sie seien dadurch verführt worden. Der Beschuldigte leugnete nicht, das Geschenk empfangen zu haben, behauptete aber, er hätte es mehrmals zu bezahlen angeboten (12. Juni, XVIII, fol. 231). Der Rat entschied aber (25. Nov., XIX, fol. 64), dass er sich für einen Ratsmann ungebührlich benommen und stellte seine Bestrafung für später in Aussicht.

Das Verbot des Brennens wurde erneuert und ein Krugbäcker, der noch gebacken hatte, am 17. Juni 1556 (XVIII, fol. 235) zum Turm gefordert. Die zweite Hälfte des

Jahres bringt nur Wiederholung und Verschärfung der Befehle, alle Öfen einzuschlagen, weil »die Kruchenbäcker wiederum anfangen zu backen, alles einem Rat zu grofsem, schimpflichem Ungehorsam«. Die Rentmeister werden ermahnt, die Gewaltrichter mitzunehmen, damit ihnen keine Gewalt und Widerstand begegne (13. Nov. 1556, XIX, fol. 57). Eine Bitte des ehrbaren Steinmetzeramts, dem auch die Kachelbäcker mit angehörten, man möge den Krugbäcker Georg Michaels bei seinem Gewerbe belassen, blieb unberücksichtigt (1. Juli 1556, XIX, fol. 4).

Sicherlich war damals die Steinzeugindustrie durch die jahrzehntelang fortgesetzten Bedrückungen bereits schwer geschädigt worden. Ganz erloschen aber war sie noch nicht, wenn auch die selteneren Erwähnungen in den folgenden Jahren schliefsen lassen, dass sie auf wenige Werkstätten heruntergekommen war.

Am 3. März 1563 erhalten alle Krugbäcker noch einmal unter Strafandrohung die Mahnung, keinen Krugofen anzustecken, sie sagen es denn zuvor den Rentmeistern an und erlegen die Gebühr (XXI, fol. 73). Zum letztenmal kommt die Angelegenheit am 8. September 1564 im Rat zur Sprache: Es ist vorgetragen, dass die Krugbäcker den Nachbarn viel Schaden thun, wie vor etlich Jahren mehr geschehen, und dass sie auch säumig sind, das beschlossene Geld von jedem Ofen dem gemeinen Gute zu geben. Daher sollen die Turmherren ihnen ansagen, ihr schuldiges Geld auf die Rentkammer zu liefern oder des Backens müfsig zu bleiben (XXI, fol. 274). Von da ab werden die Krugbäcker wieder mit den Duppenbäckern zusammengefasst; am 12. Dezember 1566 (XXIII, fol. 207) soll im Interesse des gemeinen Wohles über eine Ordnung für die Duppen- und Krugbäcker beraten werden. Zur Einrichtung einer Zunft ist es aber nicht gekommen; zahlreiche dahingehende Vorschläge der Töpfer im XVII Jahrhundert sind regelmäfsig vom Rat abgelehnt worden. Die Mehrzahl der Eintragungen in den Ratsprotokollen des XVII Jahrhunderts befasst sich mit den Bittschriften der stadtkölnischen Duppenbäcker, welche gegen den steigenden Wettbewerb ihrer Berufsgenossen in Frechen durch Ausschluss der letzteren von den kölnischen Märkten geschützt zu werden verlangten. Für die Geschichte der Krugbäckerei ist diesen Verhandlungen nichts Erhebliches mehr zu entnehmen.

BEITRÄGE ZUR KENNTNIS DES LEONARDO DA VINCI

VON PAUL MÜLLER-WALDE

V

EINE FRÜHE REDAKTION VON LEONARDO'S KOMPOSITION DER MADONNA MIT DER HL. ANNA UND DEM LAMM

Schon längst war es mir aufgefallen, dass die schöne Bisterstudie, welche die Handzeichnungen-Sammlung des Louvre zum Mantel der Madonna mit der hl. Anna und dem auf das Lamm steigenden Kinde besitzt, bei dem in der Salle carrée der Louvre-Galerie aufgestellten Gemälde gleichen Inhalts in ihren Einzelheiten unbenutzt



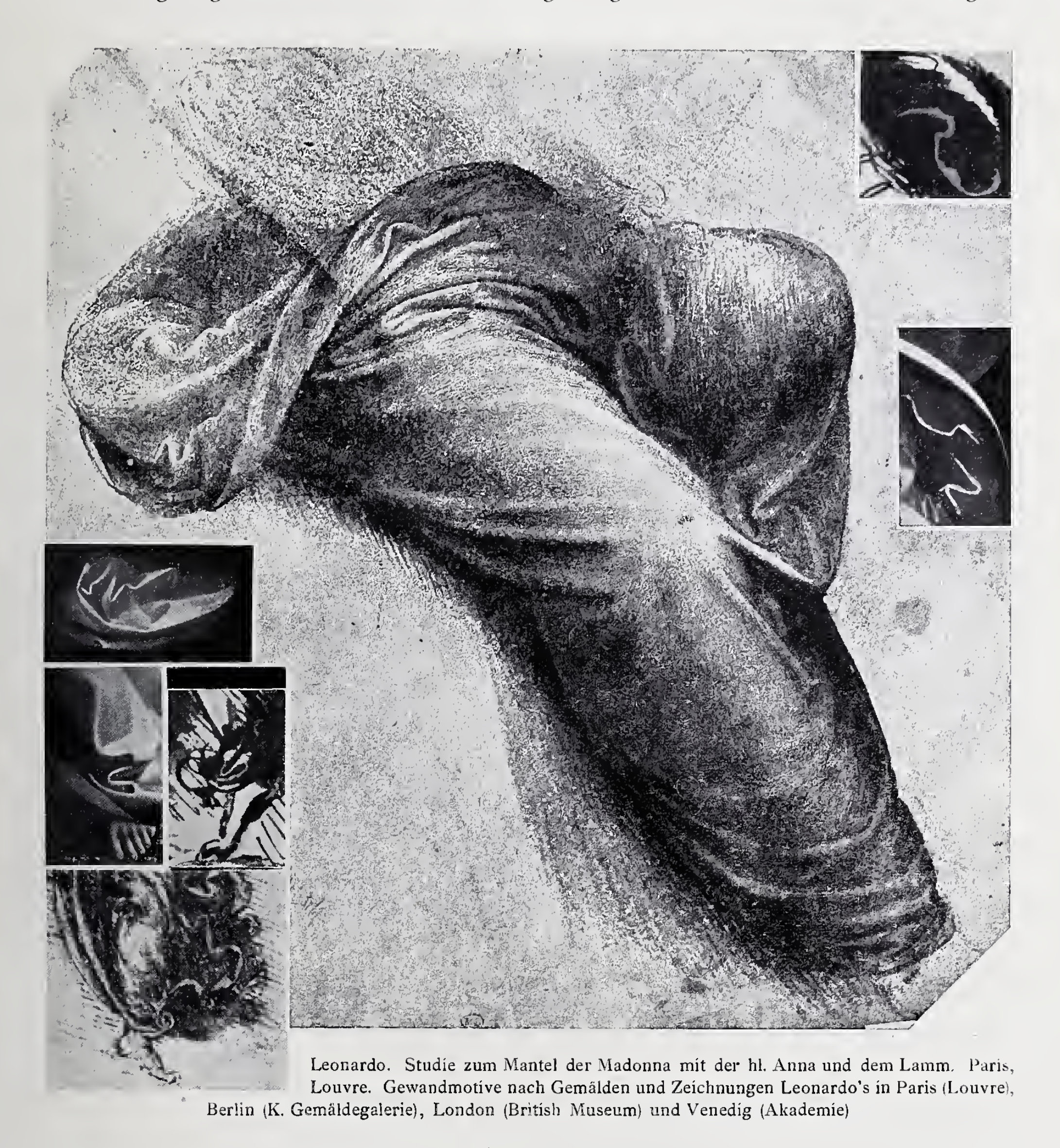
Die Madonna mit der hl. Anna und dem Lamm. Nach Leonardo's Karton und unter dessen Beihilfe ausgeführt von Schülerhand. (Der Kopf und der linke Fuſs der hl. Anna sowie der rechte Fuſs der Madonna sind von Leonardo gemalt.) Paris, Louvre



Kopie nach einem verloren gegangenen Karton Leonardo's aus der Sakristei von Sant' Eustorgio in Mailand. Straſsburg, Universitätsgalerie

geblieben ist: während auf diesem der aus ganz dünnem Gewebe hergestellte Mantel, soweit er die Beine der Madonna umhüllt, kaum eigene Gestaltung aufweist und auf der rechten Hüfte nur einfach zurückgebogen erscheint, erblicken wir auf der Zeichnung gerade an letzterer Stelle den Umschlag des Mantels — dieses Mal als aus schwerem

Wollstoff bestehend dargestellt — durch reiche Gliederung belebt, die sich dann über den Unterkörper hin fortpflanzt und besonders neben dem Ansatze des sich leicht hebenden linken Oberschenkels und beim Herabsteigen vom linken zum rechten Knie die mannigfaltigsten Motive zur Entwickelung bringt. Auch hier sehen wir eine eigen-



Leonardo. Studie zum Mantel der Madonna mit der hl. Anna und dem Lamm. Paris, Louvre. Gewandmotive nach Gemälden und Zeichnungen Leonardo's in Paris (Louvre), Berlin (K. Gemäldegalerie), London (British Museum) und Venedig (Akademie)

artige Vorliebe Leonardo's für ganz bestimmte Formen der Faltenanordnung zu Tage treten, zumal für S- und Ω-ähnliche, aus ihrer Umgebung sich lebhaft heraussondernde Linien, wie sie uns besonders aus dem weiten wehenden Kleide der in die Lüfte emporsteigenden Viktoria der Malcolm-Sammlung (jetzt im British Museum ausgestellt), aus dem vom Winde durchfurchten und geblähten Leintuche des auferstehenden Christus der Berliner Gemälde-Galerie, aus den erregt flatternden Gewändern der drei

im Tanze sich drehenden Mädchen in der Akademie von Venedig sowie aus dem den Unterkörper der Pariser Madonna in der Grotte quer überschneidenden Mantelumschlag wohl bekannt sind. Und gerade die Beziehungen zu den soeben aufgezählten Werken Leonardo's, die sämtlich in die Zeit zwischen 1478 und 1485 fallen, festigten in mir die Annahme, dass die Bisterstudie des Louvre (wenn sie auch — besonders wegen des Umstandes, dass jene Lieblingsmotive in der Faltenanordnung nicht mehr so absichtlich doktrinär und unleugbar die Gesamtwirkung der Kunstschöpfung schädigend, wie z. B. oberhalb des linken Fufses Christi und oberhalb des rechten Fufses der Viktoria, hervorstechen, sondern dem nur Gefälligkeit suchenden Auge mit der inneren Bedingtheit verschmolzen erscheinen — um Jahre später entstanden sein muss denn jene) als Vorbereitung zu einer Darstellung der Madonna mit der hl. Anna und dem auf das Lamm steigenden Kinde zu betrachten ist, die in der Komposition, in den Hauptlinien mit dem Gemälde des Louvre übereinstimmte, in Einzelheiten aber von letzterem abwich und erheblich früher als dieses in Angriff genommen wurde. Aber noch eine andere Vorbereitung Leonardo's für die Gewandung dieser Madonna hatte ich auf dem Gemälde des Louvre nur sehr mangelhaft verwendet gesehen: die auf ziegelrotem Grunde mit bläulicher Farbe getuschte und weifs gehöhte, in der Royal Library von Windsor aufbewahrte Studie zum rechten Ärmel derselben, der in zartesten Wellen die schlanken Glieder zu umspielen scheint und jene für den Meister so charakteristischen Längsstreifen von je zwei Parallellinien zeigt, die wir zuerst an den leider unvollendet gebliebenen Ärmeln der hl. Lucia auf dem Berliner Auferstehungsbilde kennen lernten. Und das Fehlen dieses künstlerischen Motivs und der feineren Gestaltung der Windsor-Studie auf dem Louvre-Gemälde liefs in mir den Wunsch nach dem Wiederauffinden jener früheren Redaktion sich nur um so mehr festigen: schien doch Hoffnung vorhanden, dass eine solche mit der Ausführung der Bisterstudie zum Mantel die Wiedergabe der Ärmelstudie vereinigte!

Leonardo. Studie zum rechten Ärmel der Madonna mit der hl. Anna und dem Lamm. Windsor, Royal Library

Da führte mich mein Weg vor etlichen Jahren in die Mailänder Kirche von Sant' Eustorgio, und ich betrat zum erstenmal die Sakristei, deren Wände bis zum Gesims hinauf Gemälde — fast sämtlich Kopien nach italienischen Malern der Renaissance — bedecken, seit langem ihrem Hingange überlassen, die ehrwürdig gewordenen Reste einer frommen Schenkung. Ich musterte die weiten Flächen, ob nicht ein alter Bekannter an dieser Stätte seine Vertretung gefunden — als mir aus einer durch Rauch und Staub bis zur Unkenntlichkeit geschwärzten Leinwand ein lichter Fleck entgegenschimmerte, von jenem Orangegelb, das uns aus den Mantelfuttern der Verkündigungsmadonna in den Uffizien sowie der Madonnen in der Grotte und aus den Gewändern von Aposteln des Abendmahls wohl vertraut ist und auch bei den schärpenartigen Binden einiger Amorini des Mailänder Kastells eine beachtenswerte Rolle spielt. Und zu meiner freudigen Überraschung gewahrte ich alsbald, dass ich die getreue farbige Wiederholung eines Teiles der Pariser Bisterstudie vor mir hatte, und zwar gerade die Ausführung des an leonardesken Motiven so reichen Mantelumschlages über der rechten Hüfte der Madonna.



Oberkörper der knieenden hl. Lucia (teilweise unvollendet). Ausschnitt aus Leonardo's Altargemälde der K. Galerie in Berlin



Die Madonna auf dem Schofse der hl. Anna. Ausschnitt aus der Kopie nach einem verschollenen Karton Leonardo's. Strafsburg, Universitätsgalerie

Es gelang mir, den kunstverständigen Vertreter des Prevosten der Kirche, Don Paolo Rotta, von der geschichtlichen Wichtigkeit dieses Befundes zu überzeugen und von ihm die Erlaubnis zu erwirken, die eigentliche Malerei der ganzen Leinwand wieder zum Vorschein zu bringen, so dass ich bald im stande war, die Darstellung bis in alle ihre Einzelheiten zu prüfen.

Und da fand ich denn allerdings die Komposition des Louvre in den Hauptlinien wieder — in der Gewandung aber alle jene Abweichungen, die sich mit den genannten Studien und mit den Eigentümlichkeiten des jüngeren Leonardo decken. Statt des leicht über das eigentliche Kleid der Madonna geworfenen Gewebes aus dünnem Stoffe, der auf der Pariser Tafel nur gerade als malerische Abwechselung wirkt, haben wir hier einen schweren, mit Seide gefütterten Wollmantel vor uns, wie wir ganz ähnliche bei Leonardo seit seinen frühesten Gemälden, der erwähnten, 1471 bis 1472 entstandenen Florentiner Verkündigung, bei der Münchener Madonna mit dem Blumenglase, der hl. Lucia in Berlin, bei der Pariser und Londoner Madonna in der Grotte — denn auch auf der Londoner Atelierwiederholung geht der orangegelbe Seidenumschlag des Mantelfutters mit seinem schönen Rautenmotiv auf den Meister zurück —, sowie bei den meisten Aposteln des Abendmahls vorfinden, wo

sie — ein letztes Überbleibsel von Leonardo's Entwickelungsperiode —, trotz der Herrlichkeit ihrer Einzelteile, einen übergroſsen Raum einnehmen und den Eindruck höchster Vollkommenheit, den Gesamtanordnung, die Köpfe und Hände an geistigem Gehalt, Wahrheit und Schönheit hervorbringen müssen, entschieden beeinträchtigen.

Während die Louvre-Studie den Mantel nur so weit darstellt, als er Hüfte, Unterleib und Beine bedeckt, sehen wir denselben im Gemälde von Sant' Eustorgio — genau wie bei der hl. Lucia — auf der dem Beschauer abgewendeten Schulter aufruhen, von wo er einerseits in schräger Linie sich über den Rücken nach vorn herabzieht, andererseits auf dem linken Arme in einer Faltengebung aufruht, die schon an die Ärmel der Mona Lisa gemahnt, aber entsprechenden Partien des Abendmahls, besonders den Mänteln über den linken Armen Jesu und des Apostels Matthäus, noch näher steht.[1])

Spricht nun schon Art und Anordnung des Mantels dafür, dass wir es hier mit der getreuen Nachbildung eines Originals zu thun haben, das noch lebhaft mit Gewöhnungen aus Leonardo's erster Florentiner Periode durchsetzt ist, so verraten auch zahlreiche andere Einzelheiten, z. B. — abgesehen vom landschaftlichen Hintergrunde — die Sandalen an den Füſsen der beiden heiligen Frauen, die feinen Muster, die wir (ganz wie wir es von den Gemälden der Florentiner Frührenaissance, besonders bei Werken Sandro Botticelli's gewöhnt sind) auf Achsel und Oberarm sowie — ganz ähnlich, wie bei der hl. Lucia — auf die den Kopf und den weiten Brustausschnitt des Kleides umrahmenden Schleierbinden zierlich aufgesetzt finden, dass jenes Vorbild — höchstwahrscheinlich war es ein farbiger Karton — um ein Erhebliches früher entstanden war, als das Pariser Gemälde.

[1]) Auf der späteren Redaktion hat denn Leonardo, um das Gleichgewicht in der Komposition wieder herzustellen, statt des breiten Umschlags des Mantels über der rechten Hüfte der Madonna das Kleid zu einer hohen Bausche herausgezogen. Man kann auf dem Gemälde und auch noch auf der Photographie von Ad. Braun (ja, selbst noch auf unserer nach der letzteren gefertigten Reproduktion) ganz gut erkennen, wie unterhalb dieser Bausche die Konturen des Mantels fortgehen — ein Zeichen, dass der Zusatz erst in letzter Stunde, eben aus einem künstlerischen Bedürfnis heraus, vorgenommen wurde. Da bei der Wiedergabe von Gewandmotiven Leonardo's, sowohl was Gröſsenverhältnis als was Anordnung anbelangt, verschiedene Irrtümer vorgekommen, bemerke ich zur Erklärung, dass von den auf S. 69 zusammengesetzten Ausschnitten aus Zeichnungen und Gemälden des Meisters derjenige links oben dem Mantelumschlage der Pariser Madonna in der Grotte entnommen ist, derjenige links darunter dem Leintuche des auferstehenden Christus der Berliner Galerie, derjenige rechts von letzterem der in die Lüfte aufsteigenden Viktoria und das zu unterst eingefügte Stück einem der tanzenden Mädchen aus der Zeichnung der Akademie von Venedig. Gerade bei letzteren drei Darstellungen ist zu beachten, wie jedesmal gerade über der Mitte des Fuſses der Stoff scharf geknifft zur Gestalt eines *S* herausgesondert erscheint, dessen linker Ansatz parallel zu dem umgeschlagenen Saume sich hinzieht und dessen oberer Schenkel in leicht geschwungener Linie zum Knie hin ausläuft. — In dem nach rechts wehenden Gewande der zuletzt genannten Gestalt sehen wir dann zugleich die Ωförmige Gestalt sich herausheben, wie sie in der Mitte des erhöht gestellten linken Oberschenkels der Pariser Mantelstudie, sowie in den wehenden Mantelteilen sowohl der aufsteigenden Viktoria (rechts oben auf S. 55) wie des auferstehenden Christus (rechts in der Mitte der genannten Abbildung) zu Tage tritt. Gerade für letzteres Motiv wäre noch der nach rechts wehende weite Ärmel des einen Speer haltenden, stehenden Jünglings der bekannten Zeichnung in Windsor, die wiederholt abgebildet wurde, zu vergleichen. — Auf S. 59 sind dann noch zwei Gewandausschnitte nebeneinander gestellt, bei denen beiden der Stoff auch bei der begrenzenden Umbiegung ein *S* bildet, bei der Windsorstudie, auf der auch eine *S*förmige Falte analog den oben vorgeführten Beispielen zum Knie sich fortsetzt, sogar zweimal.

Wie jedoch bleibt mit solcher Annahme das in der Akademie von Venedig befindliche Blatt mit den köstlichen Rötelstudien zu dem auf das Lamm steigenden Kinde, die doch sicher nach 1500 entstanden sind, wie die gleichfalls späte Ärmelstudie in Windsor, zu vereinigen? Auch für diesen scheinbaren Widerspruch glaube ich die Lösung gefunden zu haben, und ich werde dieselbe vorführen, sobald es mir nur vergönnt wird, sämtliche von mir gefundenen, zu den Kompositionen mit der Madonna und der hl. Anna gehörigen Studien des Meisters, in erster Linie die in England aufbewahrten, photographisch nachzubilden.

Die für die Geschichte von Leonardo's künstlerischer Entwickelung so hochbedeutenden Eigentümlichkeiten der Kopie von Sant' Eustorgio[1]) waren denn auch der Grund, dass diese Leinwand nach gar seltsamen Schicksalen, die sie sich in der jahrhundertelangen Weltabgeschiedenheit gewiss nicht hätte träumen lassen, nunmehr für die Gemälde-Galerie in der Kaiser Wilhelms-Universität von Strafsburg erworben wurde.





Gewandmotive Leonardo's. Ausschnitt aus dem Leinentuche des auferstehenden Christus in der K. Gemäldegalerie zu Berlin und Ausschnitt aus der Studie zum Gewande einer nach links knieenden Gestalt. Windsor Castle, Royal Library (nach J. P. Richter, Pl. XLIIII)

Wem aber danke ich die glückliche Auffindung dieses wertvollen Dokuments? Einem ehrsamen, an dem der Kirche nahen Corso wohnenden Haarkünstler, der in jener Gegend als trefflicher Gemälderestaurator gilt und mit den thatkräftigen Mitteln Wasser, Seife und Bürste, zufälligerweise gerade an dem breiten Umschlag des Mantels der Madonna, begonnen hatte, das Bild zu putzen — *per renderlo ben pulit!* — als ihn das Schicksal jäh von seinem Rettungswerke wieder abberief. Wer weifs, wozu es gut war!

[1]) Später fand ich dann in der Sakristei von S. Maria presso S. Celso in Mailand die Kopie einer Replik, die Eugène Beauharnais von dieser Kirche — er hatte in Kunstangelegenheiten strengere Grundsätze als sein Stiefvater — käuflich erworben hatte und die später mit der Galerie Leuchtenberg nach Petersburg kam. Ich kenne diese Replik leider nicht von Augenschein: dürfen wir aber der zu Anfang dieses Jahrhunderts entstandenen Kopie und dem Stiche von G. Benaglia nur halbwegs Vertrauen schenken, so ist der leonardeske Charakter der Kopftypen arg beeinträchtigt, und blieb von den Frühflorentiner Zierlichkeiten wenig übrig. So behält die jetzt nach Strafsburg gekommene Kopie ihren eigenartigen historischen Wert, bis wir — was doch gar nicht so unmöglich scheinen darf — den früheren Originalkarton Leonardo's wieder aufgefunden haben.

VI

EINIGE ANWEISUNGEN LEONARDO'S FÜR DEN UNTERSEEISCHEN SCHIFFSKAMPF, TAUCHERAPPARATE UND TORPEDOBOOTE LEONARDO'S ERFINDUNG DER SCHIFFSSCHRAUBE

Unter den Bruchstücken, welche J. P. Richter in seinen prächtig ausgestatteten beiden Bänden aus Leonardo's Manuskript der Leicester Library zuerst veröffentlichte, musste besonders eine Stelle aus Foglio 22 verso anziehend erscheinen, ebenso durch ihren allgemein bedeutenden Inhalt, wie durch die für Leonardo ganz seltsam geheimnisvolle Ausdrucksweise. Zunächst zeichnet der Meister darin Fragen auf, die sich auf die willkürliche Fortbewegung des lebenden Körpers im Wasser beziehen, als ob er dieselben zum Gegenstande demnächstiger Abhandlungen machen wollte, z. B. wie das Heer mit Schläuchen schwimmend die Flüsse überschreiten muss; wie die Fische schwimmen und wie sie, besonders die Delphine, aus dem Wasser herausspringen; wie die Tiere von langer Gestalt schwimmen, z. B. die Aale; wie sich gegen Strömungen und große Wasserfälle schwimmen lässt; wie die Fische von runder Gestalt schwimmen; wie es mit dem Schwimmen der Huftiere, besonders der Einhufer, schlecht bestellt ist, wie dagegen alle Animalia, deren Füße Zehen aufweisen, schon von Natur aus zu schwimmen verstehen, ausgenommen der Mensch; wie nun der Mensch lernen muss, zu schwimmen, wie auf dem Wasser ruhig liegen, wie sich verteidigen gegen die Stromschnellen und Strudel, die ihn auf den Grund ziehen wollen; wie der Mensch, einmal auf den Grund gezogen,



Leonardo. Schwimmer mit Schwimmgürtel. Paris, Man. B, Foglio 81 verso



Leonardo. Schwimmer mit Schwimmgürtel. Mailand, Codex Atlanticus, Foglio 276 verso

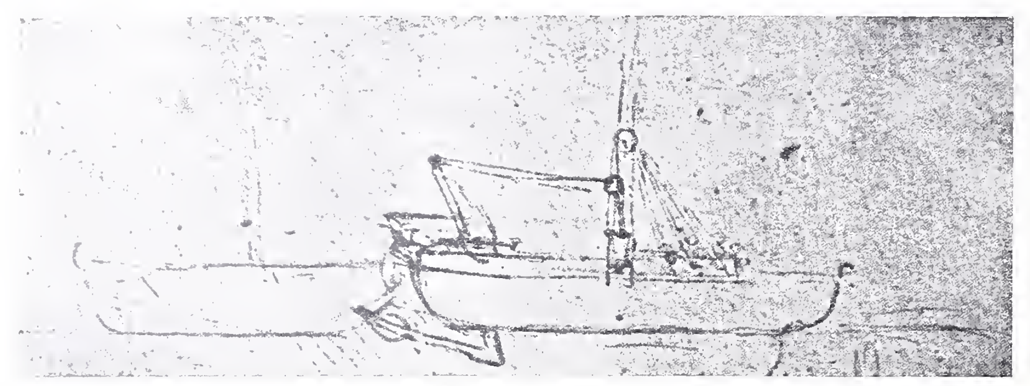
die Reflexbewegung der Woge suchen muss, die ihn dann aus der Tiefe hervorwirft; wie man mit den Armen schreiten muss, wie auf dem Rücken schwimmen; wie man recht wohl und wie man unmöglich unter Wasser verbleiben kann, aufser man kann das Atmen zurückhalten; wie Viele mit Hilfe eines Instrumentes sich unter Wasser zu halten vermögen. Und nach diesen Vorausschickungen will nun Leonardo erklären, weshalb er sich weigert, seine eigene Art und Weise bekannt zu geben, wie er unter Wasser verbleiben, wie lange er, ohne zu essen, ausharren kann, und er sagt, er wolle dieselbe nicht veröffentlichen noch verbreiten wegen der bösen Natur der Menschen, die auf den Meeresgründen Mordthaten begehen würden dadurch, dass sie die Schiffe in ihren Böden zerbrächen und sie zum Untersinken bringen könnten zusammen mit den Menschen, die darinnen sind; und wenngleich er andere Anweisungen veröffentliche, so seien diese nicht von Gefahr, weil auf der Wasseroberfläche, über Schläuchen oder Kork gelagert, die Mündung des Rohres erscheine, von der aus die Tauchenden atmen.

Leonardo bekennt sich also hier im Besitze eines Geheimnisses, mit dem er, ohne durch ein Rohr mit der freien Luft in Verbindung zu stehen und ohne zu essen, also längere Zeit hindurch, unter Wasser zu verbleiben und so im Seekampfe den Schiffen Schädigungen zuzufügen vermag, welche mit anderen Vorrichtungen, sei es allgemein bekannten, sei es von ihm gelehrten, nicht zu bewerkstelligen sind. Und er führt als eine Art dieser Schädigungen das Durchbrechen von Schiffsböden an, infolgedessen das Wasser in den Schiffsraum eindringen und sowohl dem Fahrzeug wie der Bemannung den Untergang bereiten muss. J. P. Richter, welcher den Hauptsatz jener Stelle sonderbarerweise an die Spitze der Einleitung zu des Meisters Traktat von der Malerei gesetzt hat und seinem Inhalte nicht weiter nachging — wie er denn bedauerlicherweise überhaupt, dem Titel seiner schönen Bände untreu, die Schriften über Mathematik, Mechanik und Artillerie (deren Vorbereitungen doch den weitaus gröfsten Raum in der Thätigkeit des gereiften Leonardo einnehmen) fast ganz aufser Betrachtung lässt, von anderen, z. B. denjenigen über Anatomie, blofs einen verschwindend kleinen, ihren Verfasser in ein falsches Licht setzenden Bruchteil bringt —, sagt in der Anmerkung von S. 274 des zweiten Bandes (wo er den Satz im Zusammenhange wiederholt), dass Leonardo die von ihm erfundene Methode nicht enthülle. Die Bereicherung aber, welche der Geschichte der Kriegskunst erwachsen würde, vermöchten wir auch nur einen Teil jener Neuerungen Leonardo's wieder aufzufinden — ganz abgesehen von dem uns hierdurch vielleicht gebotenen neuen Einblick in die Lebensumstände und den Charakter Leonardo's —, wäre so beträchtlich, dass wir trotzdem die Hoffnung nicht sinken lassen wollen, sondern mutig die Suche danach durch die zur Zeit bekannten und zugänglichen Handschriften antreten: vielleicht, dass dem Meister unter den Anweisungen, die er, nach seinem eigenen Ausspruche im Leicester Manuskript, zu Nutz und Frommen der Menschen zu Papier gebracht, doch hier und da eine Silbe über sein Geheimnis entschlüpft ist oder dass ein glücklicher Zufall uns einige Seiten in die Hände spielt, die nur das Gedächtnis des Erfinders zu unterstützen bestimmt waren und blofs deshalb bisher der wissenschaftlichen Ausbeute entgingen, weil sie, mit zunächst ihm allein verständlichen Zeichen durchsetzt, Andern dauernd unverständlich erscheinen mochten.

Deshalb stellen wir also zunächst die hierher gehörigen Lehren Leonardo's zusammen, welche der Kenntnisnahme eines jeden mit seiner Handschrift Vertrauten zugänglich sein sollten: zuerst seine Weisungen für die im Kriege den feindlichen

Fahrzeugen unter der Wasserfläche[1]) beizubringenden Schädigungen, sodann seine mechanischen Hilfsmittel, dem menschlichen Körper durch das nasse Element zielbewusste Wege zu bahnen.

Und da finden wir zunächst einige Vorschriften, wie der Vorderbug des feindlichen Schiffes zu zertrümmern und letzteres selbst zum Sinken zu bringen wäre, die erste auf Foglio 90 verso des Manuscrit B: *Art und Weise, ein Fahrzeug in den Grund*



Leonardo. Unterseeischer Schiffskampf. Paris, Man. B, Foglio 90 verso



Leonardo. Unterseeischer Schiffskampf. Profilstück. Gesims. Gliederpuppen. Mailand, Codex Atlanticus, Foglio 320 verso

zu bohren. Indessen ist es vor allem nötig, dass sie [die einander feindlichen Schiffe] ineinander verschränkt seien, d. h. aneinandergehakt derart, dass Du von Deiner Spitze aus nach Deinem Belieben loshaken kannst, damit, wenn das [feindliche] Fahrzeug auf den Grund geht, es das Deinige nicht mit sich ziehe. Und es wird folgendermaßen gemacht: ziehe ein Gewicht in die Höhe und darauf lass' es los; und im Fallen wird dasselbe einen derartigen Schlag ausüben, wie dies bei einem Pfahle seitens eines Rammblocks[2]) *geschieht. Und beim Fallen zieht sich der Kopf eines*

[1]) Die geistvollen Vorschläge Leonardo's für den offenen Seekampf werde ich im Verein mit seinen an überraschenden Neuerungen reichen Schiffskonstruktionen in einem besonderen Abschnitt veröffentlichen.

[2]) Ein *palo a castello* ist eben ein Rammblock. Ravaisson-Mollien (Les Manuscrits de Léonard de Vinci, Paris, Quantin, Vol. II 1883) übersetzt: *un coup tel qui se donne à un pieu de château fort.* Vergl. dagegen die Skizzen Leonardo's auf Foglio 69 verso und Foglio 70 recto des Manuscrit B (abgeb. im IV. Beitrag, S. 257), wo Männer dargestellt sind,

Balkens nach rückwärts, welcher in einem Zapfen[lager beweglich] aufgerichtet ist; und wenn der obere Kopf selbigen Balkens herankommt, so geht auch der untere und bringt das Schiff zum Sinken. Aber mach', dass das Holz schneidend sei, damit, wenn es zum Stofse heraneilt, das Wasser ihm keinen Widerstand bereite. Und vor allem mach', dass die Fesseln, welche die Fahrzeuge aneinandergehakt halten, sich nach Deinem Belieben zerschneiden lassen von Deiner Seite aus, damit das gegnerische Fahrzeug beim Untersinken Dich nicht mit sich ziehe — ein im ganzen gewiss recht primitives Verfahren, welches, mit einer Verbesserung in der Mechanik, nur ein Glied der alten Poliorketik auf den Schiffskampf überträgt. Eine der dazugehörigen Skizze ganz ähnliche Zeichnung hat Leonardo auf Foglio 320 verso des Codex Atlanticus (Abbildung S. 62) gesetzt, nur dass hier die verbindenden Ketten durch einen breiten, leicht in die Höhe zu klappenden Haken ersetzt sind.[1])

Eine schon eigenartigere Anweisung lesen wir dann auf Foglio 3 recto des Manuscrit 2037 des Institut de France: *Wenn Du eine Flotte herstellen willst, so bediene Dich, um die Schiffe in den Grund zu bohren, dieser Fahrzeuge* (Abbildung S. 64). *Stelle Fahrzeuge von 100 Fufs [Länge] und 8 Fufs breit her; aber mach', dass die linken Ruder ihre Beweger auf der rechten Seite des Fahrzeuges haben und so die rechten auf der linken — wie es in M* (rechts oben in der Abbildung) *sichtbar wird, damit die Hebel der Ruder länger werden. Und besagtes Fahrzeug sei anderthalb Fufs dick, d. h. aus Balken gefertigt, die von aufsen und von innen durch Planken in einander entgegengesetzten Lagen verstärkt sind. Und dieses Fahrzeug habe, einen Fufs unter Wasser, einen grofsen Sporn, mit Eisen beschlagen, von Gewicht und Dicke eines Ambosses; und dieser wird durch die Kraft der Ruder, nachdem der erste Stofs gegeben ist, zurückkehren können und mit Wucht sich wiederum nach vorn stürzen und den zweiten Stofs geben und hierauf den dritten und so viele, dass er das Fahrzeug zertrümmere.*

---

wie sie mit einer gewaltigen, zu Seiten mit bequemen Handgriffen versehenen Ramme einen Pfahl in den Boden treiben. Neben die Skizze des Foglio 70 recto ist dann eine Vorrichtung gezeichnet, ähnlich der auf unserem Foglio 90 gemeinten, mit den Worten: *da fichare pali a castello*, und wir sehen den Rammblock auf den senkrecht stehenden Pfahl niedersausen. Hier übersetzt Ravaisson-Mollien: *Pour enfoncer des pieux à (en construisant) un château.*


Leonardo. Weiblicher Profilkopf. Cod. Atl., Foglio 320 verso

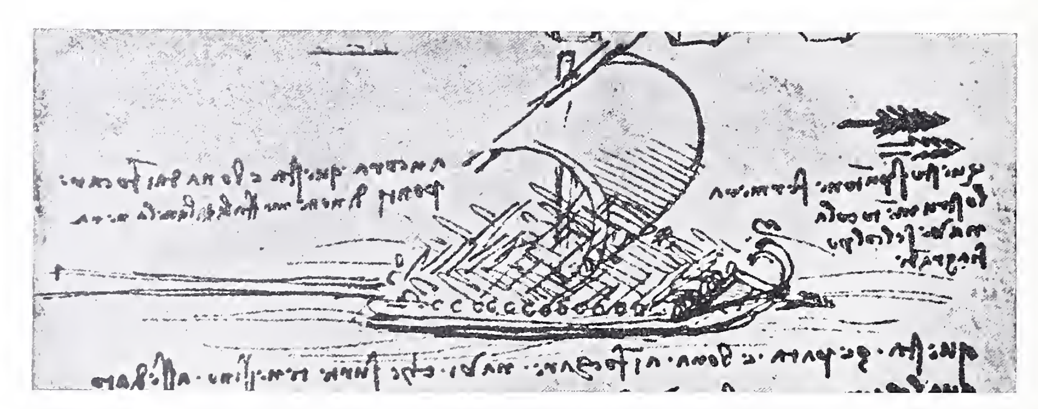
[1]) Diese Skizze muss aus den ersten Monaten nach der Übersiedelung Leonardo's in die lombardische Hauptstadt stammen, und wir haben im I. Beitrag seine Ankunft daselbst als in das Ende des Jahres 1481 fallend festgestellt. Der obere Rand dieses Blattes trägt nämlich, in gewöhnlicher Schrift von links nach rechts geschrieben, eine (leider des Anfangs beraubte) mit Ironie gewürzte Aufzeichnung von Eindrücken, die der Meister von verschiedenen Klassen der männlichen und auch der weiblichen Bevölkerung seiner neuen Heimat empfangen hatte. Das Bruchstück lautet: ... *Lombardei — wird verzehrt — das dreifsig Tausend — und tausend Fufssoldaten — und Kardinäle — und Schelme — und viele Weiber sind dort, die Bart haben* ... wobei letztere Bemerkung wohl bildlich zu verstehen ist. Vielleicht haben wir in der Profilskizze am linken Rande derselben Seite die Erinnerung an eine der Holden zu erblicken, deren Tugenden Leonardo in die Augen gesprungen waren. — Für die Datierung in die früheste Mailänder Zeit spricht auch das andere Profilstück, die skelettartige Gliederpuppe sowie das gotische Gesimsdetail in unmittelbarer Nähe jener Zeilen.

Allein auch diese Art (von der auf derselben Seite noch zwei Varianten dargestellt sind) muss recht unvollkommen erscheinen gegenüber der Wahrscheinlichkeit, dass die Bemannung des angegriffenen Schiffes seinerseits den Angreifer, sei dieser auch durch ein dickes Bohlendach vorläufig geschützt, zu vernichten eilen wird und in An-



Leonardo. Unterseeischer Schiffskampf. Paris, Man. 2037, Foglio 3 recto

betracht der Langsamkeit, mit welcher die beabsichtigte Wirkung auch unter sonst günstigen Umständen erreicht wird. Und so schlägt denn Leonardo auf Foglio 39 verso des Manuscrit B ein Mittel vor, bei dessen Anwendung der Feind schon nach dem ersten Anprall dem Untergange geweiht wird, während der Angreifer selbst aufser jeder Ge-



Leonardo. Unterseeischer Schiffskampf. Paris, Man. B, Foglio 39 verso

fahr bleibt: er rüstet ein kleines Fahrzeug mit Explosiv- und Brennstoffen aus, bringt dasselbe in die nötige Richtung und lanciert es mit Hilfe des Windes und eines Segels nach dem Gegner zu, die Waffe dem Zwecke völlig zum Opfer bringend. Er sagt: *Diese Zepata* (ein vollgestopftes Fahrzeug) *ist gut, Schiffe in Brand zu stecken, welche aus einer Laune irgend einen Hafen oder andere Fahrzeuge im Hafen belagert hielten, und es wird folgendermafsen hergestellt: zuerst Hölzer, eine Elle aufserhalb des Wassers, dann Werg, [dann] Bombardenpulver, hierauf zerkleinerte, dann von Hand*

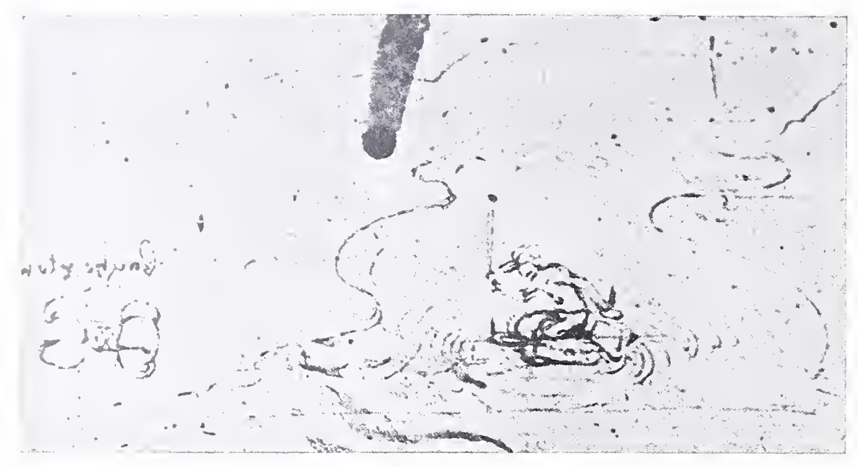
zu Hand dicker werdende Hölzer — und bringe die Eisendrähte[1]) *mit dem Feuer von [getränkter] Leinwand an der Spitze an — und wenn Du den Dir nötigen Wind hast, so richte das Steuerruder; und wenn das Eisen m auf das [feindliche] Schiff stofsen wird, so werden die [mit brennendem Zunder versehenen] Drähte dem Pulver Feuer geben und dieses wird das Nötige besorgen. — Dieser [mit Widerhaken besetzte, unter der Wasserfläche thätige] Sporn* (rechts oben in der Abbildung) *wird das Instrument mit dem Schiff verbunden halten, wenn der Stofs grofs ist. — Auch ist diese [Zepata] gut, Brücken bei Nachtzeit anzuzünden, aber mach' das Segel schwarz.* Hier fänden wir also bereits einen eigenartigen, ganz modern erscheinenden Gedanken zur Ausführung gebracht: denjenigen, ein mit Explosivstoffen angefülltes *Instrument* auf dem Wasserwege gegen das feindliche Schiff zu lancieren, damit es durch seinen Anprall an die Wandung des letzteren zur Explosion gelange, und die zerstörende Wirkung musste um so sicherer erscheinen, als der unter der Wasserfläche in jenes eindringende, mit Widerhaken versehene Sporn ein Zurücktreiben unmöglich machte.

Freilich, die Mittel zur Zündung, Richtung und Bewegung sind auch hier noch sehr unvollkommen, und besonders die Rücksicht auf letztere musste auf weitere Verbesserung hindrängen. — Wie, wenn bei dringender Gefahr Windstille herrschte oder der Wind entgegenwehte oder ein starker Wellenschlag die Richtung des abgelassenen Schiffchens veränderte, es herumdrehte und vielleicht gegen den Absender selbst zur Explosion brachte? — ganz abzusehen von der Möglichkeit, dass der wachsame Feind dasselbe, trotz seines schwarzen Segels, wahrnehmen und durch blofses Untertauchen mit Stangen seiner Explosionsfähigkeit berauben konnte. Und diese Vereitelung des Planes war um so eher zu befürchten, als der Feind nur in einer Richtung nach Gefahr auszuspähen brauchte, die ihn ja ausschliefslich auf dem geraden Wege zwischen dem feindlichen Schiffe und dem seinigen würde erreichen können. Und deshalb musste Leonardo darauf bedacht sein, seine *Instrumente*, die feindliche Schiffsmacht zum Sinken zu bringen oder doch wenigstens unschädlich zu machen — seien dieselben nun mehr mechanischer oder explosiver Natur —, vor jeder störenden Einwirkung durch Witterungsverhältnisse oder durch Feindeshand sicher zu stellen und ihnen zugleich die Möglichkeit zu verschaffen, von jeder beliebigen Richtung aus den Angriff zu unternehmen, und solches konnte er vorderhand nur bewerkstelligen, indem er dieselben durch den menschlichen Körper in die Fluten hinabsandte und letzteren durch besondere Vorkehrungen in den Stand setzte, auch in diesem Element Willen und Kräfte walten zu lassen, nicht nur völlig frei, wie in der gewohnten Atmo-

[1]) Ganz ähnlicher gebogener Drähte, auf einer gemeinschaftlichen Welle in gleichen Abständen befestigt, bedient sich Leonardo zur Zündung von Kanonenrohren kleineren Kalibers, wie wir sie mehrfach auch im Codex Atlanticus (s. Foglio 3 verso und 399 recto) auf den Seitenflächen eines um eine horizontale Achse drehbaren Prismas nebeneinander gelagert finden. Auf letztgenanntem Blatte sehen wir, wie die Welle durch einen Hebel gedreht und die Zünddrähte selbst zu den Zündlöchern niedergedrückt werden; daneben stehen die Worte *per dare foco.* — Und die Worte *per dar foco* lesen wir auf jenem Blatte in Windsor Castle, das oben die im I. Beitrage erwähnten Worte über die *Männer von Mailand* trägt und mit Skizzen von zusammensetzbaren Bombarden, Kammerstücken, Mörsern und Schiffsgeschützen mit rechtwinkliger Seele bedeckt sind. Ich bilde hier nach einer Nachzeichnung die untere Skizze eines Bootes ab, auf dem ein (übrigens wieder recht pollajuolesker, den auf S. 257 des IV. Beitrages abgebildeten Figuren verwandter) Kanonier soeben mit den Zünddrähten Feuer gegeben hat und die aus Kalkstücken und kleineren Kugeln bestehende Ladung auf das feindliche Schiff geschleudert wird (Abb. S. 66 und 67 unten).

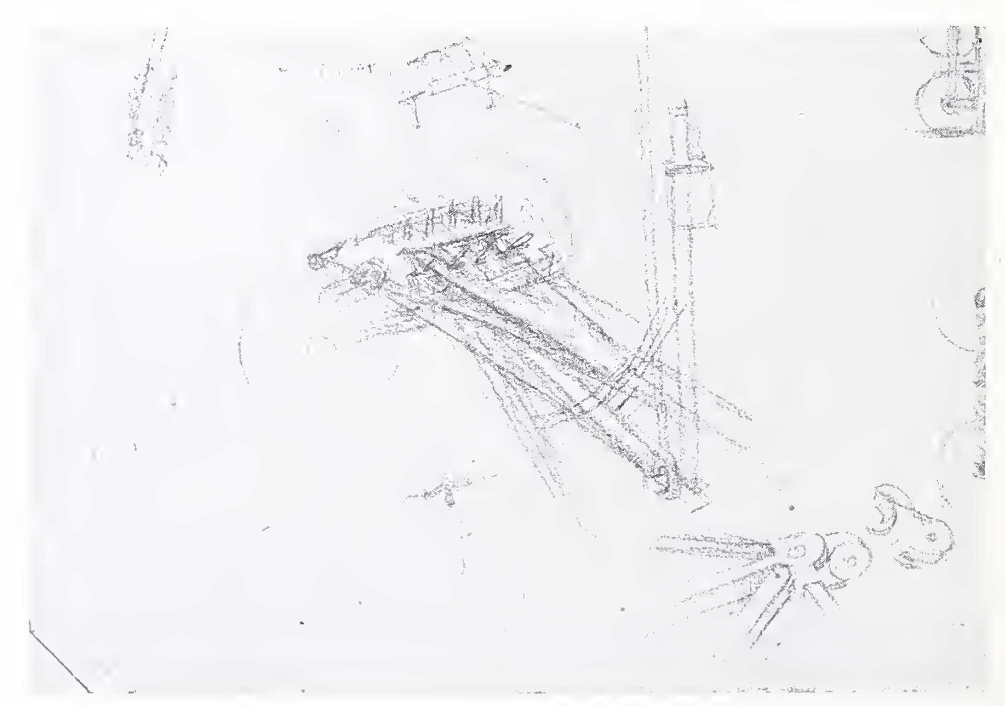
sphäre, sondern überdies noch bereichert durch die Ausnützung der tragenden und bewegenden Kräfte des Wassers.

Betrachten wir nun die Vorrichtungen Leonardo's, des Wassers Herr zu werden: zunächst diejenigen, welche (von gewöhnlichen Schiffen abgesehen) dazu dienen



Leonardo. Übersetzen von Gewässern. Paris, Man. B, Foglio 60 verso

sollen, den Menschen auf der Oberfläche zu erhalten und ihm dabei gefahrlose Fortbewegung in beliebiger Richtung gestatten. Auf Foglio 60 verso des Manuscrit B lesen wir: *Auch muss man noch bedenken, in welcher Weise man nach seinem Vor-*



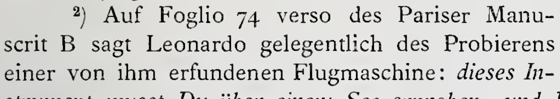
Leonardo. Feldgeschütz mit drehbarer Mitrailleusenanordnung.
Mailand, Codex Atlanticus, Foglio 399 recto

satze das Überschreiten von Flüssen betreiben muss; und zuerst muss man einen Menschen auf zwei Baghe setzen, die untereinander verbunden sind. Diese *Baghe für das Überschreiten der Gewässer* zeichnet dann Leonardo besonders, und er erklärt dieselben auf Foglio 61 verso desselben Manuskripts (wo er, ähnlich wie auf Foglio 10 verso, Pferde und Kamele behufs des besseren Schwimmens damit auszustatten anrät) als Schläuche oder Säcke, die man beliebig mit Luft anfüllen kann. Und ähnliche mit Luft gefüllte Säcke, nur in kleinerem Mafsstabe, haben wir uns wohl auch unten an den Füfsen und den von den Händen geführten Stöcken des Mannes befestigt zu denken, welcher auf Foglio 7 recto des Codex Atlanticus über die Fluten dahinschreitet.[1]) Dann erweitert Leonardo jenen Begriff und bezeichnet mit *baghe* auch die von ihm ausgebildeten Schwimmgürtel,[2])

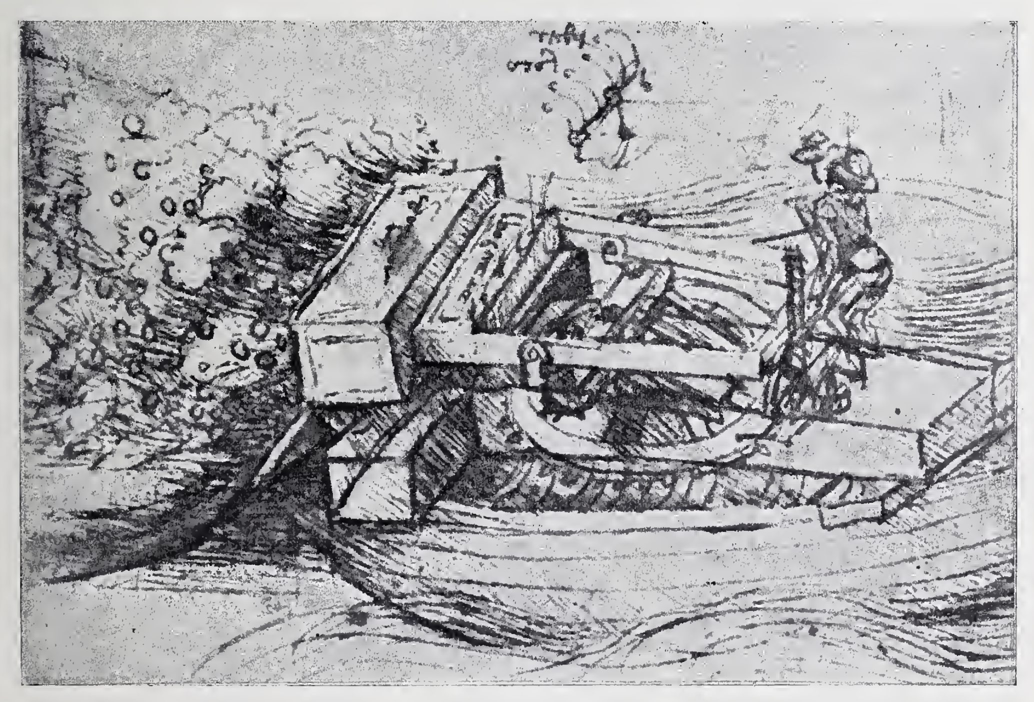


Leonardo. Überschreiten eines Gewässers. Mailand, Codex Atlanticus, Foglio 7 recto

[1]) Daneben stehen die Worte *Art, über das Wasser zu gehn.*



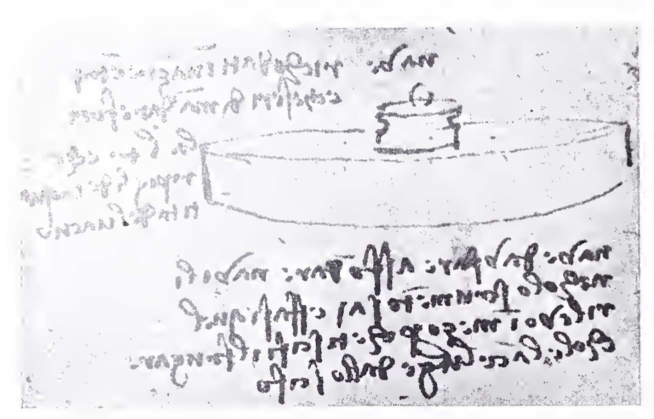
[2]) Auf Foglio 74 verso des Pariser Manuscrit B sagt Leonardo gelegentlich des Probierens einer von ihm erfundenen Flugmaschine: *dieses Instrument musst Du über einem See erproben, und Du musst umgürtet einen langen Schlauch tragen, damit Du beim Fallen nicht etwa ertrinkest.* — Leonardo ist keineswegs Erfinder der Schwimmgürtel, wie Grothe (Leonardo da Vinci als Ingenieur und Philosoph S. 48) annimmt:



Leonardo. Schiffsgeschütz mit rechtwinkliger Seele, von einem Kanonier bedient. Windsor, Royal Library

sowohl die schlauchartigen, welche wir auf Foglio 81 des Manuscrit B und auf Foglio 276 des Codex Atlanticus[1]) verwendet dargestellt sehen, als auch den aus verschiedenen Gliedern *nach Art eines Paternosters* zusammengesetzten, der sich auf Foglio 17 des Turiner Traktats über den Flug der Vögel skizziert findet und den Aufprall bei einem Falle ins Wasser (wie auch auf die Erde) der Gefahr beraubt.

Weit scharfsinniger durchdacht ist die auf Foglio 81 verso des Manuscrit B beschriebene *Art, sich in einem Seesturme oder Schiffbruche zu retten: man muss ein Gewand aus Leder haben, welches die Lippen* (die Ränder an) *der Brust doppelt habe im Abstande von einem Finger, und ebenso sei dasselbe doppelt vom Gurt an bis zum Knie. Und es sei aus Leder, das sicher ist vor dem Ausatmen* (d. h. undurchlässig). *Und wenn es nötig wäre, in das Meer zu springen, so blase durch die Ränder der Brust die Zipfel Deines Gewandes auseinander und springe in das Meer und lass Dich von Wellen führen, wenn Du nicht das Ufer nahe siehst, noch Kenntnis habest des Meeres; und halte immer im Munde das Luftrohr, das in das Gewand geht, und wenn ein Mal oder das andere Du nötig hättest, gewöhnliche Luft (dell' aria comune) zu nehmen und der Schaum Dich hinderte, so ziehe durch den Mund von jener des Gewandes ein. —*



Leonardo. Schiff zum Angriff unter der Wasseroberfläche.
Paris, Institut de France. Manuscrit B, Foglio 11 recto

Leonardo setzt also hier die oberhalb der Wasserfläche befindliche Luft in Gegensatz zu der in das doppelte Gewand geblasenen und nennt die erstere die *aria comune.* Geschieht dies nur in Bezug auf die verschiedenen Örtlichkeiten oder haben wir an eine zwischen beiden bestehende Verschiedenheit in der Zusammensetzung zu denken? Ist die Annahme der letzteren auch nicht zwingend gegeben, so erscheint bei der Ausdrucksweise Leonardo's ein Forschen nach weiterem Anhaltepunkt jedenfalls nicht überflüssig, um so weniger, als eine andere Stelle des Manuscrit B dieser Frage schon bestimmtere Gestalt verleiht. Auf Foglio 11 recto nämlich stofsen wir auf die

unter den Schriften von Leonardo's Vorgängern finden wir (u. a. auf S. 10—11 eines Florentiner Manuskripts der Palatina, 767 S. 250) einige sehr schöne Zeichnungen von mit Schwimmgürteln ausgestatteten Männern, und dieses Buch war Leonardo höchstwahrscheinlich bekannt.

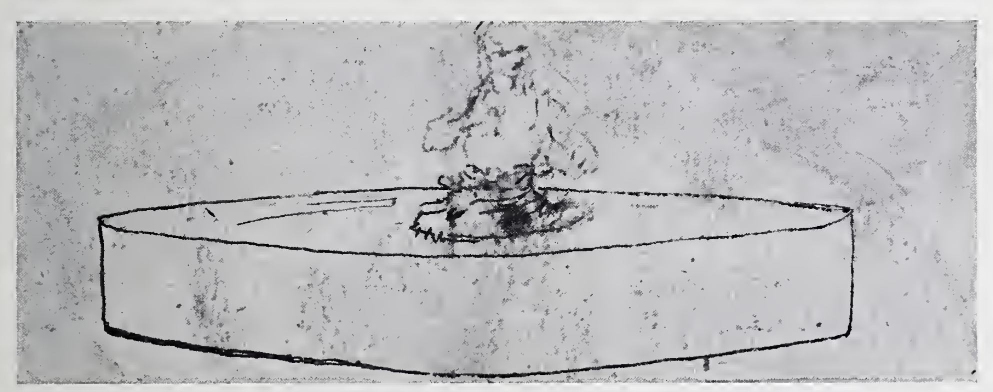
[1]) Vergl. die Abbildung S. 60. Auf die Verwandtschaft, welche diese letztere durch die Wogen eilende Gestalt in der Stellung von Rumpf und Beinen mit den entsprechenden Partien des durch die Lüfte emporstrebenden Christus auf Leonardo's grofser Tafel der Berliner Galerie aufweist, habe ich im III. Beitrag (wo beide Gestalten untereinander abgebildet sind) bereits hingewiesen.

Eine verwandte Figur finden wir auf Foglio 79 verso des Pariser Manuscrit B in einem Flugapparat sich durch die Winde fortarbeiten, und Leonardo weist den Mann an, mit den Füfsen kräftig und schnell nach hinten zu treten *come fetraeffi calci*, d. h. *als ob Du Fufstritte austeiltest* (nicht, wie Ravaisson-Mollien a. a. O. übersetzt: *comme si tu retirais les talons* [*que le mouvement des mains soit de même vitesse que celui des talons*].

kleine Skizze eines *Schiffes, zu verwenden um Fahrzeuge in den Grund zu bohren mit dem Instrumente, das Du kennst; und es wird jenes Relief in der Mitte gemacht, damit Du dem Durchsuchen mit langen Lanzen von dem [feindlichen] Schiff aus entgehst — erinnere Dich, bevor Du hineingehst und bevor Du zuschliefsest den a l t herauszutreiben und dass Du so viel wiedernehmest, als in den Hohlraum hineingeht.* —

Durch diese Vorschrift sehen wir uns auf einmal auf unseren Ausgangspunkt zurückgeführt: wir haben es hier ohne Zweifel mit einem kleinen Boote zu thun, welches in feindlicher Absicht einem gröfseren Schiffe genähert wird,[1]) nur ist hier nicht das Boot selbst das unmittelbare Zerstörungsinstrument, das dem Zwecke geopfert wird, sondern nur ein Mittel, von dem aus der Angriff an jeder beliebigen Seite erfolgen soll; es wird von einem Menschen bewegt und, um möglichst unbemerkt zu bleiben, bleibt es ganz oder doch zum gröfsten Teile unter Wasser; sein Verdeck ist ganz flach, um dem Feinde thunlichst wenige Angriffspunkte zu gewähren, nur in der Mitte sehen wir eine leichte Erhöhung gleich einer runden Brunnenmündung, durch welche der Mann einsteigt, um letztere und damit das ganze Boot durch einen Deckel fest abzuschliefsen — gegen das Wasser und gegen feindliche Angriffe, aber doch auch ebensowohl gegen die Atmosphäre.

[1]) Ravaisson-Mollien (a. a. O.) freilich nimmt diese *nave da vfare a ffondare navili* als *bâteau à employer pour approfondir les canaux* und so musste ihm allerdings *ce passage ainsi que la figure fort difficiles à comprendre* bleiben. — Die Skizze eines ganz ähnlichen Bootes finden wir, in etwas gröfserem Mafsstabe, auf einem Blatte in Windsor wieder, besonders wichtig auch für die Kunstgeschichte, weil wir in der Einsteigmündung einen Oberkörper erscheinen sehen, der sehr nahe Verwandtschaft zu dem weiblichen Bildnis der Czartoryski-Galerie besitzt, sowie zu den Studien, welche ich anderwärts von Leonardo's Hand für dieses Gemälde auffand und im Zusammenhange veröffentlichen werde. Man beachte, abgesehen von der frischen, fast kecken Wendung des Kopfes, die Art, wie der rechte Oberarm gegen den Körper geklemmt erscheint und der Unterarm mit weit herausgebogenem Handgelenk zur Brust sich hebt. — Die Skizze aus Windsor ist hier nach einer Nachzeichnung abgebildet. — Weiter unten lernen wir die Details der Konstruktion sowie die Bemannung dieser Schiffe kennen.



Leonardo. Schiff zum Angriff unter der Wasseroberfläche. Windsor, Royal Library



Leonardo. Weibliches Bildnis. Krakau, Museum Czartoryski

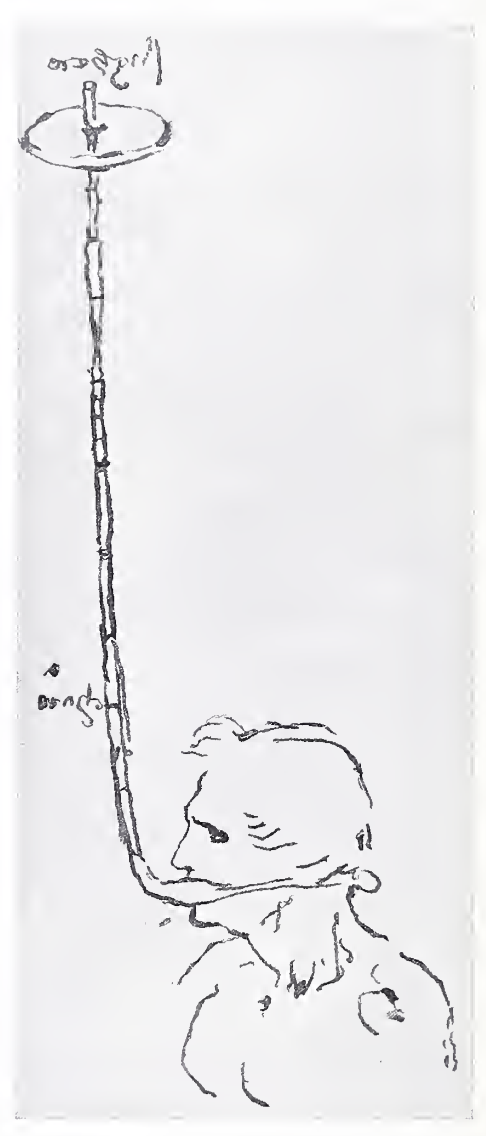
Was also ermöglicht diesem in das Boot eingeschlossenen Mann das Atmen? Offenbar jener *a l t*‿, der vor dem Hineinsteigen in das Boot, weil abgenutzt, faul, herauszupumpen und, soviel nur in den Hohlraum des Bootes hineingeht, durch frischen zu ersetzen ist. Daher liegt es sehr nahe, jene drei Buchstaben zu *a l i t o* zu ergänzen und darunter ein Atmungsmaterial zu verstehen, und dieses will Leonardo selbst den mit seiner Schrift Vertrauten nicht ohne weiteres zu verstehen geben.

Somit ständen wir also hier einem der von ihm im Leicester Manuskript erwähnten Geheimnisse gegenüber.

Den vollkommenen Beweis aber, dass diese unsere Vermutung und Ergänzung die richtige ist, liefern uns wieder einige Blätter des Codex Atlanticus, die mit Skizzen von ganz eigenartig ausgestatteten Anzügen für Taucher und von Werkzeugen zur Schädigung feindlicher Schiffe bedeckt sind. Um aber die den ersteren von Leonardo verliehenen Neuerungen würdigen zu können, werfen



Leonardo. Tauchervorrichtung für Perlenfischer. Paris, Man. B, Foglio 18 recto



Leonardo. Tauchervorrichtung. Mailand, Codex Atlanticus, Foglio 377 verso

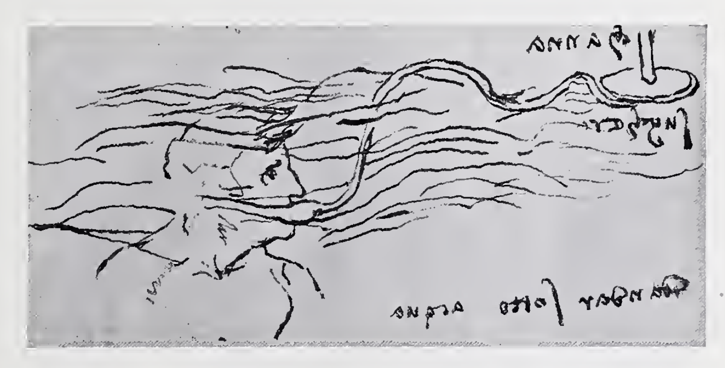
wir zuvor einen kurzen Blick auf die Tauchervorrichtungen, welche er in früheren Schriften bekannt giebt. Da lesen wir auf Foglio 18 recto des Manuscrit B: *Dieses Instrument wird im indischen Meere gebraucht, um die Perlen zu gewinnen, und es wird aus Leder gefertigt und [das Luftrohr] mit zahlreichen Ringen, damit das Meer es nicht einschliefse. Und oben [auf der Wasserfläche] befindet sich der Genosse mit der Barke, um zu warten, und dieser hier fischt Perlen und hat Augengläser mit*

Schneeglas und einen Panzer von Stacheln gegen die Fische.[1]) Die Vorrichtung, welche Leonardo auf Grund einer Reisebeschreibung, aber sicherlich mit eigenen Zuthaten entworfen, zeigt den Kopf des Tauchers mit einer Kappe bedeckt, vor den Augen eine Brille, vor Mund und Nase einen magenförmigen Schlauch, der bis zum Nacken sich hinzieht und sich zu einem aus zahlreichen Gliedern gebildeten, bis über die Wasserfläche aufsteigenden Rohre verengt; dieses findet dann oben durch eine Korkscheibe, durch deren Mitte es hindurchgeführt ist, einigen Halt.

Dieser Zeichnung zeitlich voran geht eine Skizze auf Foglio 377 verso des Codex Atlanticus, wo der Taucher nur durch den Mund aus einem von der Oberfläche des Wassers aus herabreichenden Rohre atmet, während die Nase völlig frei erscheint, vielleicht nur zur Verdeutlichung der Herstellung des Rohres und der oben schwimmenden Korkringe angedeutet; und dasselbe gilt von zwei ähnlichen Skizzen von Tauchern auf der genannten Seite 7 recto desselben Codex.[2])

Die Vorrichtung von Foglio 18 des Manuscrit B finden wir im Prinzip auch noch auf einem der erwähnten Blätter des Codex Atlanticus wieder (Foglio 345 verso, vergl.





Leonardo Tauchervorrichtungen. Mailand, Codex Atlanticus, Foglio 7 recto

die weiter unten folgende Abbildung), dieses Mal aber mit einer wesentlichen Verbesserung des Rohres, mit einer am Rücken herabhängenden zopfartigen Abzweigung, welche unten mit einem *Loch* versehen ist, *aus dem das [durch die Wellen von oben her eingeworfene] Wasser herausfliefst, wenn man den [am Ende angebrachten] Ring nach unten zieht.*

Aber all diese Taucherausstattungen waren durch die zum Atmen erforderliche Verbindung mit der Atmosphäre doch nur in sehr beschränktem Mafse verwendbar; um eine völlige Unabhängigkeit und Freiheit im Schwimmen bis in alle Tiefen des Wassers, zu gleicher Zeit die denkbar gröfste Verborgenheit vor dem Feinde, zu erzielen, musste Leonardo auf ganz andere Mittel zur Atmungszufuhr sinnen.

Unten in der Mitte eines der auf S. 70 genannten Blätter des Codex Atlanticus (Foglio 326 verso) finden wir einen Mann dargestellt, mit einem aufblasbaren und

---

[1]) D. h. um Stöfse von Fischen fernzuhalten, die den Apparat zertrümmern könnten. Ravaisson-Mollien (a. a. O.) liest statt *per pefci* das Wort *prepofti* und übersetzt *et une curasse hérissée de grandes pointes.*

[2]) Vergl. die Abbildung. Bei der einen stehen die Worte *unter Wasser zu gehn. — Rohr. Kork.* Bei der hier oben zur Linken abgebildeten Skizze ist kein Schlauch für die Zuführung der Luft vorgesehen; vielleicht haben wir auch einen kleinen Behälter Atmungsstoff gedacht, ähnlich denen auf Foglio 326 und 346 des Codex Atlanticus vorgeführten.

zum Teil bereits aufgeblasenen Gewande bekleidet, wie Leonardo ein solches auf Foglio 81 verso des Pariser Manuscrit B (vergl. S. 68) für den Kampf mit den Meereswogen angewiesen hatte. Und aus der Schriftkolumne links darüber heben wir von den Erklärungen der zahlreichen Skizzen dieser Seite die Worte heraus: *So Du eine Gesamtbaga* (ein ganzes doppeltes Gewand von undurchlässigem Stoffe) *haben wirst, so wirst Du, wenn Du dieselbe [von Luft] entleerst, auf den Grund gehn, [herab-] gezogen von Kiessäcken; und wenn Du dieselbe aufblasen wirst, so wirst Du nach oben auf das Wasser zurückkehren.* Und eben diese *Sandsäcke* sehen wir in der Zeichnung von den Schultern der Tauchergestalt herabhängen. Weiter oben heifst es dann — ein deutlicher Ersatz jener Erklärung des Taucherkleides aus dem Manuscrit B: *ein Panzergewand, welches [zu gleicher Zeit] Wasserkappe, Wams und Hosen bilde, und ein kleiner Schlauch für Bedürfnisse;* für letztere dienen aufserdem noch *zwei kleine Baghe zum Zusammendrücken und Aufblasen, gleich [Spiel-]Bällen.* Die *Wasserkappe* trägt vorn *eine Maske mit Augen, [convex] gehölt und von Glas; aber dass das Gewicht [dieser Maske] derart sei, dass Du es mit Deinem Atmen hebest!* — Bis hierher ständen wir im wesentlichen noch bei der früheren Vorschrift des Pariser Manuskripts, bis wir vorn am Oberkörper unserer Figur einen kropfähnlichen Behälter bemerken, der vom Gürtel bis in die Mitte des Gesichts aufsteigt. Wie uns dann vier weitere Skizzen auf zwei eng hierher gehörigen Seiten des Codex Atlanticus (Foglio 346 Abb. S. 73) belehren, ist dieser Behälter oben an seiner Vorderseite mit einer durch eine Kapsel abgeschlossenen Mündung versehen *aus Bronze, die vermittelst einer mit Wachs eingeriebenen Schraube zu schliefsen, d. h. gegossen ist,* und zum Festhalten des abgeschraubten Deckels ist in seiner Mitte ein *Bindfaden* angebracht, dessen anderes Ende weiter unten am Behälter versichert erscheint.



Leonardo. Aufpumpbares Tauchergewand mit Atmungsstoffbehälter. Mailand, Codex Atlanticus, Foglio 326 verso

Dieser Behälter ist als nicht unmittelbar am Tauchergewande selbst befestigt zu denken, sondern vielmehr an einer *Panzerweste*, welche gleich einem Kürass die obere Hälfte des Rumpfes umschlossen hält; er darf nicht mit diesem Überkleide ein Ganzes bilden, sondern bleibt *von der Weste getrennt und ist, falls es notwendig wird, loszubrechen.* Über die Art, wie er an diesem Kürass befestigt werden muss, belehrt uns wieder eine Skizze weiter oberhalb der Mitte des grofsen Blattes (Foglio 326), die den Oberkörper des Tauchers nach links gewendet darstellt: vier Spangen von verschiedener Weite, *Ringe von Eisen* umschliefsen ihn, mit ihren hakenförmigen Enden in seitlich am *Kürass* angebrachte Ringe eingreifend, *von der Brust getrennt [abstehend]*, während zwei am oberen Rande auslaufende Bänder über dem Nacken verschlungen und, von da aus nach vorn gezogen, oberhalb der Stirn miteinander verknüpft sind, um das Herabrutschen der ganzen Vorrichtung zu verhüten. So bleiben also auch Mund und Nase von dem Behälter umfasst; und würde nicht schon dieser Umstand uns zu der Anschauung bringen, dass die Lungen des Tauchers von jenem



Leonardo. Vorrichtungen zu längerem Verweilen unter Wasser und zum Anbohren von Schiffsböden. Mailand, Codex Atlanticus, Foglio 346

aus den Atmungsstoff zu beziehen haben, so überzeugen uns die Worte der dritten und vierten Zeile der linken Schriftkolumne: *eine Panzerweste; der [kropfähnliche] Schlauch, der den Alito enthält, Ringe von Eisen, die ihn von der Brust getrennt*

halten! Da hätten wir also das Wort voll ausgeschrieben, das auf Foglio 11 des Pariser Manuscrit B (S. 69) durch die Buchstaben *a l t ˇ* nur angedeutet erschien, und so stehen wir mit diesem das Atmungsmaterial des Tauchers enthaltenden kropfähnlichen Behälter — auf dessen Leistungsfähigkeit Leonardo so viel Vertrauen setzt, dass er auf Foglio 346 des Codex Atlanticus anrät: *probiere ihn für das erste Mal vier Stunden!* — vor einem weiteren der in dem Manuskript der Leicester Library vom Meister erwähnten Geheimnisse.



Leonardo. Obergewand für Taucher mit Atmungsstoff enthaltendem Brustpanzer. Mailand, Codex Atlanticus, Foglio 326

Und wie streng Leonardo das Eigentum gerade dieser Erfindung vor anderen gewahrt wissen will, beweisen die weiteren Vorschriften: *mache Dir besagten Schlauch am Munde zurecht, wenn Du [bereits] auf dem Meere bist, damit Dein Geheimnis nicht gesehen werde* (Foglio 346 des Codex Atlanticus) — ja, er geht so weit, auszurufen (Foglio 326): *Nicht [andern] zeigen, und Du wirst allein ausgezeichnet sein! — Nimm einen simplen Gehilfen und lass Dir die Weste im Hause nähen!* — Von dem ängstlichsten Streben nach Geheimhaltung zeugt zudem die Schreibweise aller hier vorgeführten Stellen (man vergleiche die Wiedergabe des Originaltextes in den urkundlichen Belegen), die mehr als ein Mal die Gedanken des Meisters geradezu zu verbergen und einen etwaigen Leser irre führen zu sollen scheinen und besonders den Foglio 326 des Codex Atlanticus zu einem der am schwierigsten deutbaren aller Manuskripte Leonardo's stempelt. Und Leonardo hat seine Absicht nur allzugut erreicht: diese Blätter sind — geschweige, dass der Text gelesen oder wenigstens die Federskizzen verstanden worden wären — bis zum heutigen Tage von niemandem auch nur erwähnt oder beachtet worden!

(Fortsetzung folgt.)

URKUNDLICHE BELEGE[1])

S. 62. 63.

Institut de France — Paris. Manuscrit B, Foglio 90 verso.

modo · diffondar evn navilio · maprima · bifognja fieno ĩgarigliati cioe apicati ĩfieme †
Modo di sfondare un navilio: ma prima bisogna siano ingarigliati cioè appicati insieme
imodo che ttu daltuo chãto poffi fpichare: attua pofta accio che cquãdo ilnavilio ua † in-
in modo che tu dal tuo canto possi spiccare a tua posta acciò che quando il navilio va in
fondo notiraffico̅ fe iltuo effaffi cofi tira v npefo inalto epoj lo lafcia † ene lcadere
fondo non tirasse con sè il tuo. E fassi così: tira un peso in alto e poi lascialo; e nel cadere

[1]) Der Raumersparnis wegen gebe ich von den bisher angezogenen Manuskriptblättern Leonardo's schon hier den gesamten für unsern Beitrag VI in Betracht kommenden Originaltext wieder, auch da, wo der den eigentlichen unterseeischen Schiffskampf behandelnde Teil der Anweisungen erst in der Fortsetzung ins Deutsche übertragen und behandelt wird.

daratalbo tta come ſiſa avnpalo achaſtello enelcadere ÷ ſitira dirie tovnateſta dū-
darà tale botta come si fà a un palo a castello; e nel cadere si tira indietro una testa d' un
trave īlquale e inpolo perritto equādo la teſta ÷ diſopra deſſo legnjo · viene · ecquella · diſotto
trave ilquale è in polo per ritto, e quando la testa disopra d' esso legno viene, e quella disotto
va effonda ilnaujlio maſſa che ÷ legnjo · ſia tagliēte acio che nelcorrere alcol po lacqua-
va e sfonda il navilio. Ma fà che 'l legno sia tagliente acciò che nel correre al colpo l' acqua
nō liſſacci reſiſtē̃za ÷ Eſſopra · tucto · fa chellecatene che ttēgano ina vilj apichati ī̃ſ ieme ÷
non gli faccia resistenza. E sopra tutto fà che le catene che tengono i navili appicati insieme
ſipoſſino attua poſta tagliare dalato tuo · accio chella uerfario ÷ navilio nelſomergiere · nōtj
si possano a tua posta tagliare da lato tuo acciò che l' aversario navilio nel sommergere non ti
tiraſſichōſeco ÷÷
tirasse con sè.

S. 63.

Institut de France — Paris. Manuscrit 2037, Foglio 3 recto.

ſe vuolj fare vna·armata marittima·vſa diqueſti navili periſſondare le navj ÷ cioe fa
Se vuoi fare una armata marittima, usa di questi navili per sfondare le navi, cioè: fà
navilj · di 100 pie · elarghi piedi 8 maſa chere mj ſinjſtrj abino ilor ÷ motori nelato-
navili di 100 piè e larghi piedi 8; ma fà che i remi sinistri abbiano i loro motori nel lato
deſtro delnavilio ecoſi ideſtri nelſi njſtro ‸ come apare in M‸ acio chelle lieuede re mj ÷
destro del navilio e così i destri nel sinistro, come appare in M, acciò che le lieve de' remi
ſieno pivlūge · edetto navilio ſiagro ſſo pie ī e ½ · cioe facto ditrav ferm ÷
siano più lunghe. E detto navilio sia grosso piè uno e mezzo, cioè facto di travi ferme
diſori e didētro chonaſſe chōcōtrari linjamētj equeſto navilio ab ſotto ÷ lacq
di fuori e di dentro con assi con contrari lineamenti. E questo navilio abbia, sotto l' acqua
vnpiedi apuchato vno ſpūtone ferato adipeſo egroſſẽza dunācudi ÷ ne · ecque ſto perfor̃za-
un piede, appiccato uno spuntone ferrato di peso e grossezza d' un ancudine, e questo per forza
diremj potra dato ilprimo colpo tornare īdirieto ÷ ecō furia richaciarſi inātj edare il-
di remi potrà, dato il primo colpo, tornare indietro e con furia ricacciarsi innanzi e dare il
colpo ſecōdo epoj ilter̃zo e tātj ÷ che rōpadetto navilio ÷÷
colpo secondo e poi il terzo e tanti che rompa detto navilio.

M ÷ modo co ÷÷
M-modo co[me devono stare i remi].

S. 63, Anm. 1.

Biblioteca Ambrosiana — Milano. Codex Atlanticus, Foglio 320 verso.

... lombardja ſimangia iltrēta mjla e mjle fanti e chardjnali e manjgoldi ÷ e molte
... Lombardia si mangia il trenta mila e mille fanti e cardinali e manigoldi, e molte
done viſono chano barba ÷÷
donne vi sono ch' anno barba.

S. 64. 65.

Institut de France — Paris. Manuscrit B, Foglio 39 verso.

queſta · ̃zepata · e bona · aīfochare · navi che ī urte teneſſino · aſſediato ÷ qualche ·
Questa zeppata è buona a infuocare navi che per una urta tenessessero assediato qualche
porto · o altri navili inporto ede beſi fare coſi prima legnje ī br ÷ fori dela cqua poi
porto o altri navili in porto, e devesi fare così: prima legne un braccio fuori dell' acqua; poi

ſtopa · po poluere dibōbarde polegnje mjnvte poidima ⸗ · o ĩmano piv · groſſe eme tti iſili
stoppa, poi poluere di bombarde, poi legne minute, poi di mano in mano più grosse. E metti i fili
diſero cholſo cho dipanolino incima e quā ⸗ do ai vēto · attuo · propoſito · diriza · iltimone
di ferro col fuoco di pannolino in cima. E quando hai vento a tuo proposito, dirizza il timone
ecquādo ilfeco · m dara nella nave ⸗ iſili piegati darano ſoco alla poluere eſſara · ilbiſognio ⸗⸗
e quando il ferro m dara nella nave, i fili piegati daranno fuoco alla polvere e farà il bisogno ·

Queſto ſpūtone fermera ⸗ loſtru mēto cola ⸗ nave ſelcolpo ⸗ ſiagrāde ⸗⸗
Questo spuntone fermerà lo strumento colla nave se 'l colpo è grande.

ancora · queſta ebona daīſocare ⸗ pontj dinotte ma ſſallit lauela nera ⸗⸗
Ancora questa è buona da infuocare ponti di notte, ma falli la vela nera.

S. 66. 67.

Institut de France — Paris. Manuscrit B, Foglio 60 verso.

anchora biſognja · penſare quādo bſognja pēſare ĩ che modo ſidebe aſſua propo ⸗ ſitovſare
Ancora bisogna pensare in che modo si deve a suo proposito usare
iltrāſito de fivmj · eprima ſide me ttere vno · omo ſopra 2 bage cole ⸗ gate iſieme dipo ·
il transito de' fiumi. E prima si deve mettere un uomo sopra 2 baghe collegate insieme; dopo
ſetroverai ilfondo comodo echel fivme ſuſſi pericoloſo perlo ⸗ veloce corſo · vſa ilmo do
se troverai il fondo commodo, e che il fiume fosse pericoloso per il veloce corso, usa il modo
diſotto figurato ⸗⸗
disotto figurato.

S. 67, Anm.

Institut de France — Paris. Manuscrit B, Foglio 74 verso.

Queſſto · iſſtrumento · iſſperemēteraj · ſopra vno lago · eporteraj · cinto vno tro lungo ⸗ acio
Questo strumento sperementerai sopra un lago e porterai cinto un otro lungo acciò
chene lchadere · tu · nona negaſſi · ⸗⸗
che nel cadere tu non annegassi.

S. 68.

Institut de France — Paris. Manuscrit B, Foglio 81 verso.

guāto chonpa p nj ⸗ coli perno tare ĩ mare ⸗⸗
Guanto con pannicoli per nuotare in mare.

modo di ſaluarſi · invna · tēpeſta enavſragio · marittimo · biſognja · avere v̄a veſta ⸗ di-
Modo di salvarsi in una tempesta e naufragio marittimo: Bisogna avere una veste di
corame chabbi dopio ilabri delpe to periſpatio dono · dito · echoſi ſia dopio ⸗ dalla · cītura ·
corame ch' abbi doppie le labbra del petto per spazio d' uno dito, e così sia doppio dalla cintura
i ſino · aginochio · eſſia di corame ſicuro dello · eſalare · E cquādo ⸗ biſogn jaſſi ſaltare · ĩmare ·
insino al ginocchio, e sia di corame sicuro dello esalare. E quando bisognasse saltare in mare,
ſghō ſia · perli labri delpetto · leco dedeltuo veſtito ⸗ eſſalta i mare ellaſſciati guidare allonde
gonfia per le labbra del petto le code del tuo vestito e salta in mare e lasciati guidare all' onde,
quādo nō uedi viſina riva ⸗ ne abi notitia · delmare · ettienj · ſepre · ibocha lacana dellaria*
quando non vedi vicina riva nè abbi notizia del mare. E tieni sempre in bocca la canna dell' aria
chevanel ueſtito ⸗ ecquādo per ī volta o 2 tibiſognja ſſi tore dellariaco mvne ellaſciuma-
che va nel vestito, e quando per una volta o 2 ti bisognasse torre dell' aria comune e la sciuma
tīpediſſi ⸗ tira perbocha diquella · delueſſtito ⸗⸗
t' impedisse, tira per bocca di quella del vestito.

S. 69.

Institut de France — Paris. Manuscrit B, Foglio 11 recto.

nave †† nave da vſare affōndare navili † ncholo ſtrumēto ſaj effaſi quel † rilevo ī
Nave — Nave da usare a sfondare navili collo strumento che sai. E fassi quel rilievo in
mezo perche tiſciſi ilſrugare † chole lāce lūge dallo ſciſo ††
mezzo perchè ti schifi il frugare colle lance lunghe dallo schifo.

richodati īnāzi e ētrj † echeſeri dimādar eſori † la l t- · eche † ripiglide laquā † tita
Ricordati, innanzi che entri e che serri, di mandare fuori l' alito e che ripigli della quantità
deluacuo ††
del vacuo.

S. 70. 71.

Institut de France — Paris. Manuscrit B, Foglio 18 recto.

queſto ſtrumēto † ſuſanelmare · dīdia † alchavare leperle effaſſi † dicorame conjſpeſſi †
Questo strumento s' usa nel mare d' India al cavare le perle e fassi di corame conispessi
cierchi acio che ilmare † nōlarichivga eſta † diſopra ilchō pagnjo cholla barcha aſpettare †
cerchi acciò che il mare non la richiuda, e stà di sopra il compagno colla barca a spettare;
e cqueſto peſca perle † echoralli e aochiali di † vetro daneve echo † raza diſpūtoni perpe † ſci ††
e questo pesca perle e coralli e à occhiali di vetro da neve e corazza di spuntoni per pesci.

S. 71.

Biblioteca Ambrosiana — Milano. Codex Atlanticus, Foglio 345.

buſo donde eſielacq̄ quādo ſitirābaſo lanello ††
Buco donde eſce l' acqua quando si tira in basso l' anello.

ſeaj avſare ilmare † ſavna r madura † dirame cole piaſtre † ſopra poſte coſi
Se hai a usare il mare, fà un' armadura di rame colle piastre sopraposte così:
† cioe percōtrario † delaltre acio cuna † ūcino nō tipligiaſi ††
cioè per contrario dell' altre, acciò ch' un uncino non ti pigliasse.

mjſura primal ſondo e ſe uedi † che baſtj ſolo ilforare ſanza laſo merſine del *† del*
Misura prima il fondo e se vedi che basti solo il forare senza la sommersione del
naujlio quelſegujta ſenōlega colmodo diſegnjato ††
navilio, quello seguitalo, se non leghi col modo disegnato.

remj *remj †† queſte ſonole maſeritie apartenētej maſa † celabaga cheſerue per-*
Remi. Queste sono le masserizie appartenenti. Ma fà che la baga che serve per
barca e le maſeritie † eluomo cheue ſu ſtia trale 2 acq ue e ſa ade ta bagvna nj mela
barca e le masserizie, e l' uomo, che v' è su, stia tralle 2 acque; e fà a detta baga un' animella
aco cheſgon fiando la † ne vadi inſondo atuapo ſta † elemā ſacino remo ††
acciò che sgonfiandola ne vadi in fondo a tua posta: e le mani facciano remo.

brca 12 lalieua † bracia 12 †† pelultimo voltare bisogn ia lie l va torta ††.
braccia 12 la lieva-braccia 12. Pell' ultimo voltare bisogna lieva torta.

per volgier queſta † vite mettiti vnpaio † dipianele a calcagni † nj o lirāpinj aciochel-
Per volgere questa vite mettiti un paio di pianelle a' calcagnini o li rampini acciò che 'l
pie tēgal † fermo ††
piè tenga 'l fermo.

dim ††
Dimmi.

S. 72. 73. 74.

Biblioteca Ambrosiana — Milano. **Codex Atlanticus, Foglio 326.**

vna vestigia dipanziera q cesaci papafico ÷ givbon ecalze evnotricielodaorinare ÷
Un vestimento di panziera che faccia papafico, giubbone e calze; e un otricello da orinare;

vna vesta dipāziera · lotro cetie lalito e b̄ ½ ÷ cierci dise ro chela tēgi dischosto
una veste di panziera; l' otro che tiene l' alito è braccio ½; cerchi di ferro che lo tengan discosto

dalpeto ÷÷
dal petto.

se arai vna baga jtera chu nanj mela daprile ÷ quādola sghō fieraj nādraj ĵfūdo
Se arai una baga intera con animella d' aprirla, quando la sgonfierai, n' andrai in fondo,

tirato dasacidel ÷ sabione quado la ghōfieraj torerai su sopra ÷ lacqa ÷÷
tirato da' sacchi del sabbione; quando la gonfierai, tornerai su sopra l' acqua.

vna masschera cho liochi cho lmj ediuetro ÷ macchelpeso siadiqualita cheloleuj-
Una maschera cogli occhi colmi e di vetro; ma che 'l peso sia di qualità che lo leui

coltuo alitare ÷÷
col tuo alitare.

porta vcoltelchettali ben accio chuna rete ÷ notipili a ssi ÷÷ porta cōte du
Porta un coltello che tagli ben acciò ch' una rete non ti pigliasse; porta con te due

bagette be sgōfiate ÷ edagōfiare come le balle pebisonj ÷÷
baghette ben sgonfiate e da gonfiare come le balle, pe' bisogni.

piglia cone stavoli attuo modo ÷ esegreta mēte chomo lti legamj ÷ glime ttjsulanva · bi
Piglia commestibili a tuo modo e segretamente con molti legami mettili sulla nuca.

maprma ÷ fapatto peristrumēto in *come ÷ lameta de la-taglia sia tua ÷ libera sēza alchuna acie-*
Ma prima fa patto per strumento, come la metà della taglia sia tua, libera, senza alcuna ecce-

zione ÷÷ e ldiposito de prigionj stie no apreso ÷ ama ne to e paga mēto siasatto ÷ imano
zione. E 'l deposito de' prigioni stia appresso a Manetto, e pagamento sia fatto in mano

dimaneto cioe di detta taglia ÷÷ portūcorno dasar segnjo delsatto seriusito ono ÷÷
di Manetto, cioè quello di detta taglia. Porta un corno da far segno del fatto s' è riuscito o no.

vuolsi protare vnadele 3 vidi ÷ di se ro deloperadisanta liberata ÷ forma digiesso e
Vuolsi imprōtare una delle 3 viti di ferro dell' Opera di Santa Liberata, forma di gesso e

gitta dicera ÷÷
gitta di cera.

disperse dala uesta sebiso njasi rōperlo ÷÷ sachi direna ÷÷ porta 40 bracia
Disperse dalla veste; se bisognasse: romperlo. — Sacchi di rena. — Porta 40 braccia

dicorda apicata aisaci delarena ÷÷
di corda appiccata ai sacchi della rena.

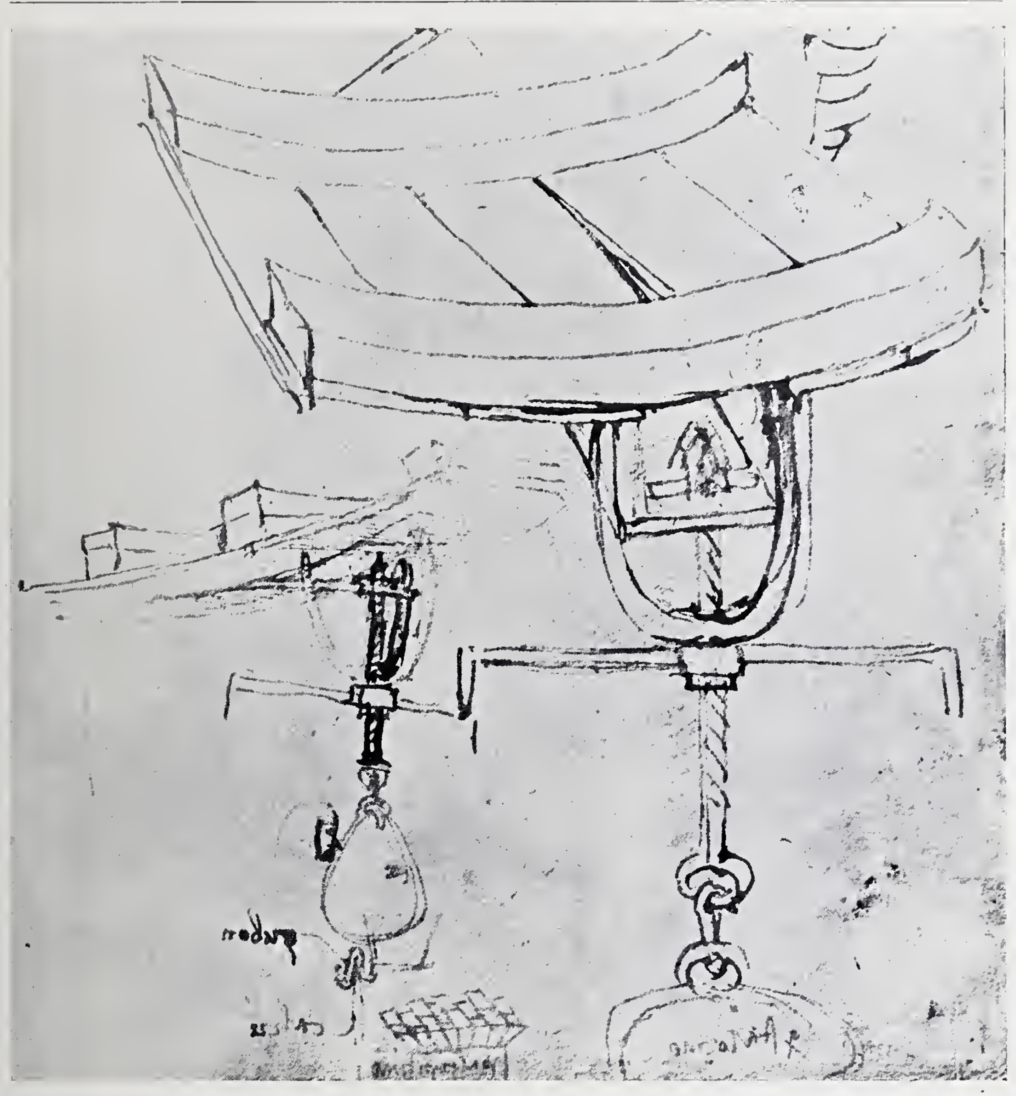
sugero chestia trale 2 acq̃ᵉ ÷÷ qui sta lo mo ÷÷ zubon ÷÷ calze ÷÷ semj-
Sughero che stia tra le 2 acque. — Qui stà l' uomo. — Giubbone. Calze. — Femi-

na ÷÷ onjcosa so tacqa ÷ coe tutta laseratura ÷÷ palco pilato ÷÷
na [di vite]. — Ogni cosa sott' acqua, cioè tutta la serratura. Palco pilato.

nonĵsegnjare esarajsolo ecielēte ÷÷ to garzone se mpice e fattj cusirela ÷ ve sta
Non insegnare e sarai solo eccellente. — To' garzone semplice e fatti cucire la veste

ĵcasa ÷÷
in casa.

ferma legalee depadronj e la ltre anjega dipoj ÷ edasuoco alabastia dela bōbarda ÷÷
Ferma le galee de' padroni e l' altre annega; dipoi e dà fuoco alla bastia della bombarda.



Leonardo. Werkzeuge zum Anbohren feindlicher Schiffsböden nebst Sitzvorrichtungen für die unter Wasser, ohne Verbindung mit der Atmosphäre arbeitenden, mit einem Atmungsstoff enthaltenden Brustpanzer ausgerüsteten Taucher. Mailand, Codex Atlanticus, Foglio 326

quādo efatta laguardia ┼ me tti vnavicie lo ſotto lapo ┼ pacheſia picolo eda fuo ┼ co
Quando è fatta la guardia metti un navicello sotto la poppa che sia piccolo, e dà fuoco

attute av ntratto ┼┼
a tutte a un tratto.

dale garevna galeal ┼ fodo ajdalo pſita ┼ lancora ┼┼
Da legare una galea al fondo, hai dall' opposita l' ancora.

S. 72. 74 (Abb. S. 73).

Biblioteca Ambrosiana. Codex Atlanticus, Foglio 345.

acōciatidetto otro ┼ abocaquādo ſe j̄miaro ┼ aconō fu ſj ſi uſ ujſto iltuo ſegreto ┼┼
Acconciati detto otro a bocca quando sei in mare acciò non fosse visto il tuo segreto.

proval prima 4 ore ††
Provalo prima 4 ore.

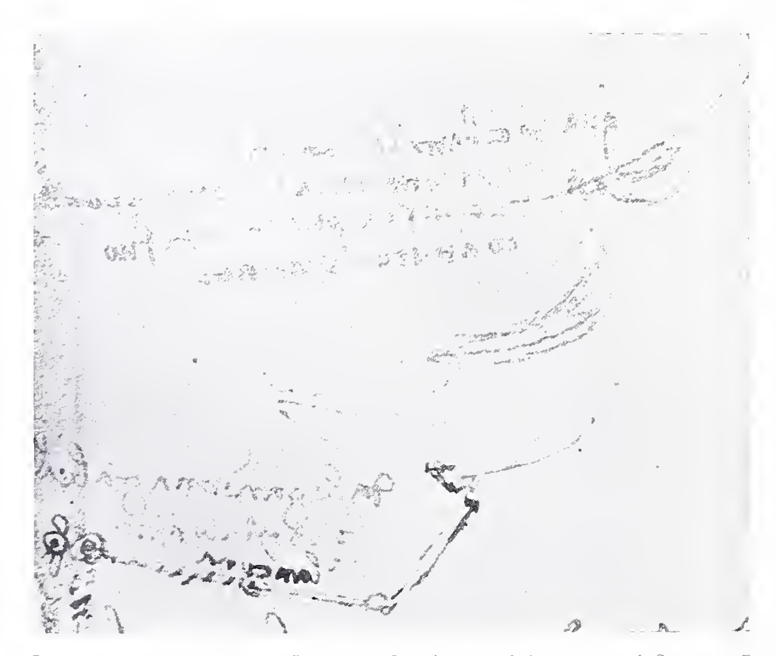
filo di fpago †† di bronzo chefiferi · avite ĵcierata † cioe digieto ††
Filo di spago — Di bronzo che si serri a vite incerata, cioè di getto.

leua qſtoci † odo e la fe † mjna uol † tera col † mafcio ††
Leva questo chiodo, e la femina volterà col maschio.

tura cō † cādela di † cera ††
Tura con candela di cera.

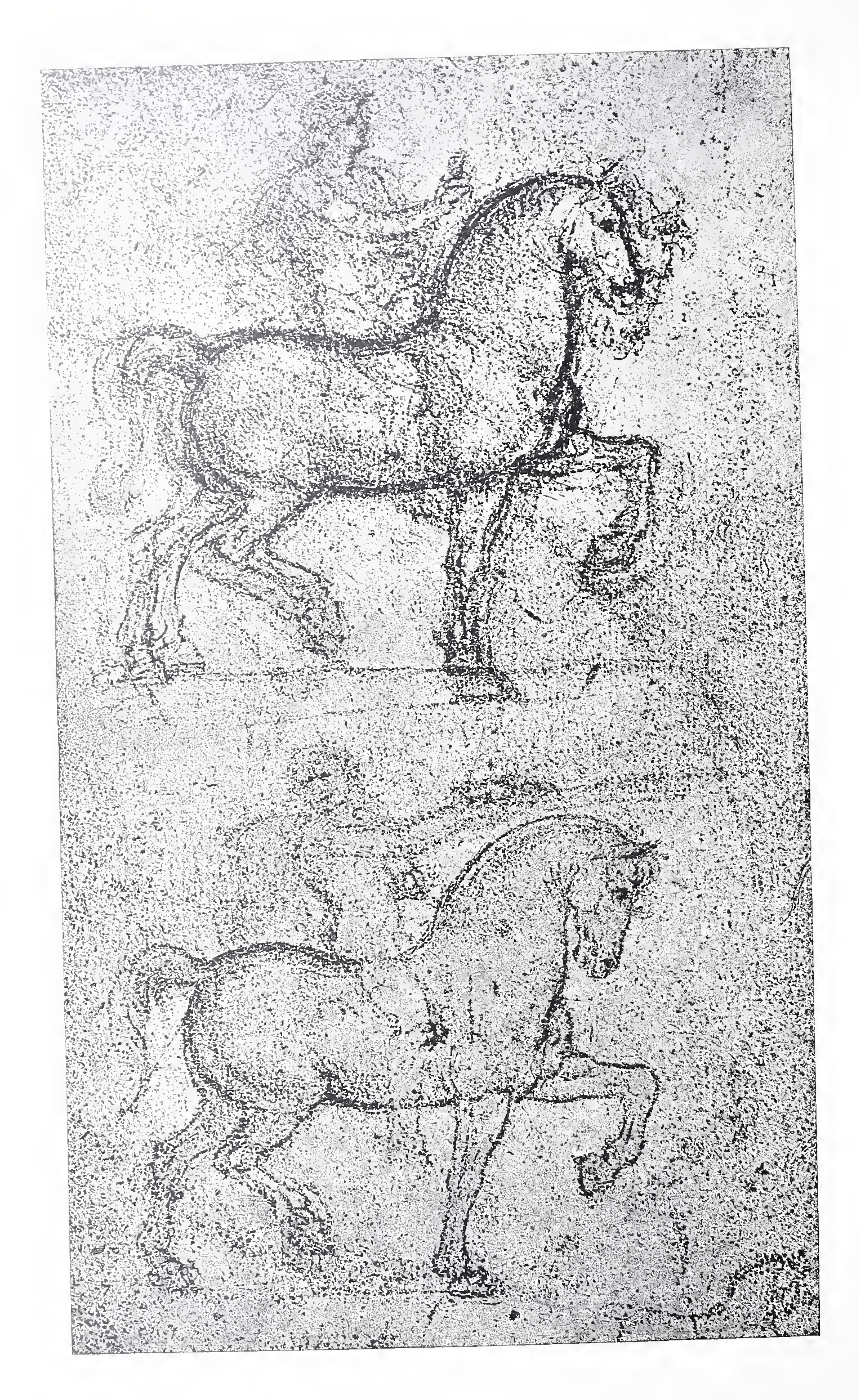
punta difero avitata ††
Punta di ferro avvitata.

baſtando vi †† *guaſte ro l porto †† fe ī fra 4 ovoj nō urēdete nādrete ĵfondo ††*
Guasterò il porto. Se fra 4, o vuoi, non vi rendete, n' andrete in fondo.



Leonardo. Anweisungen zum Legen von Seeminen, Anbringen von mit Sprengstoff gefüllten *navicelli* unter feindlichen Schiffen, Fesselung und Festschrauben feindlicher Schiffe an den Fluss- oder Meeresboden. Mailand, Codex Atlanticus, Foglio 326





LEONARDO DA VINCI

SKIZZE NACH DEM REITERSTANDBILDE DES REGISOLE. VORBEREITUNGEN ZUM REITERDENKMALE FÜR GIAN GIACOMO TRIVULZIO

WINDSOR CASTLE. ROYAL LIBRARY

4

BEITRÄGE ZUR KENNTNIS DES LEONARDO DA VINCI

VON PAUL MÜLLER-WALDE

VII

LEONARDO DA VINCI UND DIE ANTIKE REITERSTATUE DES REGISOLE. EINIGE ENTWÜRFE LEONARDO'S ZUM REITERDENKMALE FÜR GIAN GIACOMO TRIVULZIO. PLAKETTEN DES BERLINER K. MUSEUMS NACH STUDIEN LEONARDO'S ZU REITERDENKMÄLERN UND ZUR DARSTELLUNG DER REITERSCHLACHT VON ANGHIARI



Kopie nach dem Reiterstandbilde des Regisole. Aus dem Titelholzschnitte von Pochidrappi's *Statuta*

Von demjenigen von Pavia lobt man mehr die Bewegung, als irgend etwas anderes — die Nachahmung der antiken Dinge ist lobenswerter als die[jenige der] modernen —; nicht kann Schönheit und Nützlichkeit [bei einander] sein, wie bei den Festungen ersichtlich wird und bei den Männern — der Trott ist beinahe von Beschaffenheit eines freien Pferdes —; wo die natürliche Lebhaftigkeit fehlt, ist es notwendig, eine accidentale zu machen.... Diese Zeilen von Leonardo's Hand fand ich vor Jahren auf Foglio 147 recto des Codex Atlanticus, einem Blatte, dessen Rückseite mit offenbar in Mailand entstandenen Entwürfen von Flaschenzügen und der Skizze eines stufenförmigen Aufbaues bedeckt ist. Später sah ich jene Worte auch im II. Bande des Richter'schen Buches (unter Nr. 1445) wiedergegeben und zwar mit der seltsamen Anmerkung, dass das Wort *Pavia possibly a clerical error for Padua* sei, Leonardo also von Donatello's Bronzepferde des Gattamelata habe sprechen wollen. — Leonardo in einem Berichte sich irren? —, wenn sicherlich nicht völlig ausgeschlossen, so doch von vornherein unwahrscheinlich in einem Falle, wo er derart in die Besonderheiten des geschilderten Gegenstandes eintritt und nicht zögert, demselben das in seinem Munde so seltene Zeugnis hoher Vollkommenheit auszustellen. Und um so weniger liegt Veranlassung vor, Leonardo's Text zu verbessern, als ja Pavia damals zu seinen kostbarsten Schätzen ein Standbild zählte, das eine *chosa anticha* war: das aus Ravenna stammende vergoldete Bronzepferd, das auf von dem weitausladenden Kapitäl einer Säule getragener Marmorplatte auf dem Domplatze prangte, gepriesen von allen Fremden, durch lange Jahrhunderte hindurch mit vollster Sorgfalt gehütet, bis eine Rotte von Fanatikern am 16. Mai 1796 dasselbe als ein *monumento Realista* aus seiner stolzen Höhe herabstürzte, dass es auf dem Steinboden in viele Stücke zerschellte, mit ihm sein

Reiter,[1]) den die Pavesen den *Regisole* nannten. Und erscheint nicht die Erzählung, die Antonio Campi in seiner *Cremona fedelissima città*[2]) unter dem Jahre 1527 von einem Vorfalle im Kastell von Cremona giebt, dass nämlich das Pferd des von einem





Kopien nach dem Reiterstandbilde des Regisole. Flachreliefs von Werkstattgenossen des Omodeo am Grabmale von S. Lanfranco bei Pavia

[1]) Auf die Frage nach der dargestellten Persönlichkeit selbst kann ich hier natürlich nicht eingehen; ich verweise dafür auf den vortrefflichen Aufsatz, den der ebenso gelehrte wie kunstverständige Direktor des Museo Civico di Storia Patria in Pavia, Professore Don Rodolfo Maiocchi, im II. Jahrgang des Bollettino storico Pavese (Pavia 1894) veröffentlicht und mit zahlreichen Abbildungen illustriert hat (*Un vessillo di Pavia del secolo XVI e la statua del regisole*). Die Ansicht Don Maiocchi's, dass im Reiter König Theodorich zu erblicken sei — ich selbst möchte wenigstens das Pferd in erheblich frühere Zeit setzen — scheint auch diejenige der Gebildeten in Leonardo's Umgebung gewesen zu sein: oben auf einem Blatte des Codex Atlanticus, auf das Leonardo die Skizze zu einem Baue für eine Sforza-Residenz gesetzt hat, sind nämlich die Worte zu lesen: *Theodoricus Rex — ſemper Auguſtus bono reip[ublicae ....]*, (vielleicht kopiert nach einer auf der Säule befindlichen Aufschrift?).

[2]) *Dell' historia di Cremona d' Antonio Campo cavaliero, pittore, et architetto Cremonese (Milano 1585) libro terzo a. 1527: Haueua vn ſoldato di Ravenna ottenuto di condurre il cauallo colla ſtatua di bronzo, che vi ſiede ſopra, e dicono eſſer del Rè Giſulſo, à Rauenna, di donde altre volte era ſtata leuata, ma eſſendo al Rauennate ſtato dato altro premio, fù la detta ſtatua fatta fermare in Cremona, & per ordine di Annibale Picenardo Caſtellano, & Colonello delle fanterie di eſſa Città, fù ripoſta nel caſtello, e poco dopò rimandata à Pauia. E mentre era nel noſtro caſtello, auuenne vn caſo non indegno da ſaperſi. E quel cauallo belliſſimo, e pare naturale; paſſando dunque appreſſo il luogo doue era ripoſto, vn ragazzo di ſtalla del Picenardo, che conduceua vn cauallo con la capezza ſola, non sì toſto fù vicino il vero cauallo al finto, che cominciò à annitrire, & à tirare calci, & auentatoſegli furioſamente adoſſo, credendolo viuo lo preſe co' denti ....*



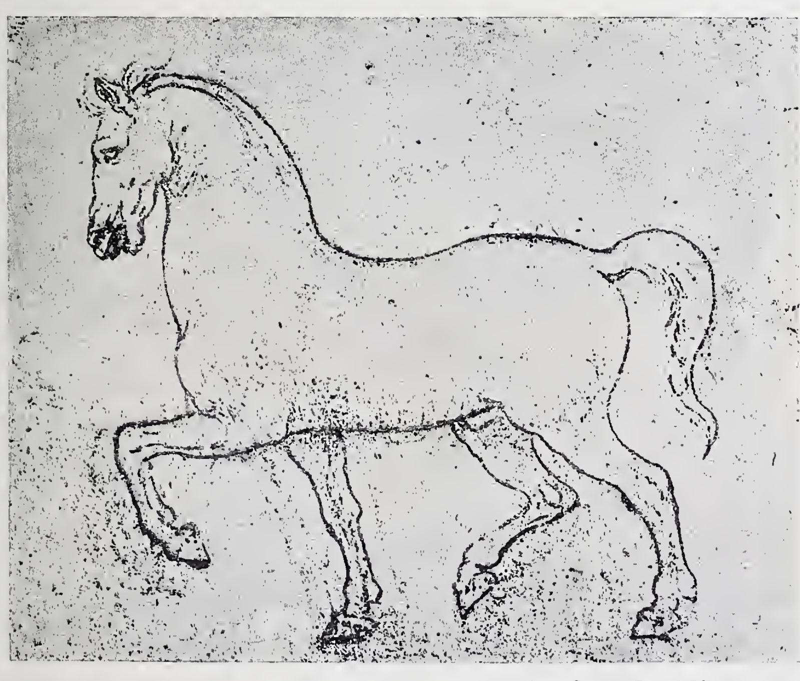
Leonardo. Skizze nach dem Pferde des Regisole
Windsor Castle, Royal Library



Kopie des Reiterstandbildes des Regisole. Aus einer Wandmalerei in der Kirche San Teodoro zu Pavia

ravennatischen Soldaten aus Pavia fortgeschleppten, in Cremona aber angehaltenen Regisole von einem vorübergeführten Hengste für lebendig gehalten und mit Zähnen und Hufen angegriffen wurde — mag dieselbe auch noch so anekdotenhaft klingen —, wie eine Bestätigung von Leonardo's Vergleich mit einem in Freiheit aufgewachsenen Pferde!

Betreten wir, von Nordosten her die weiten Gräben überschreitend, die Stadt Pavia und folgen wir der rechter Hand sich hinziehenden Umfassungsmauer, so finden wir bald, auf einem stillen Platze hinter Häusern versteckt, die dem hl. Teodoro, einem der Beschützer der Stadt, geweihte Kirche, im Innern reich an Denkmälern einer glänzenden Vorzeit. Hier nun bemerken wir auf der nördlichen Wandfläche, gleich links vom Eingang, eine Malerei mit der Darstellung Pavia's während der Belagerung vom Jahre 1522, zur Linken den vor dem Dome belegenen Platz, und eben da erscheint auch der Regisole wiedergegeben (Abbildung oben), wie u. a. der in unserem III. Beitrage erwähnte de Beatis ihn schildert, *über einer Erhöhung oder Base von Marmor, wohl gearbeitet eine Statue aus*



Leonardo. Vorbereitung zum Trivulziodenkmal. Windsor Castle, Royal Library

Metall auf einem Pferde, im Akt jener von S. Giovanni in Laterano in Rom (des Marc Aurel), *sehr alt und schön, aber klein.* Gehen wir dann vor die Stadt Pavia hinaus, bis zur einsamen Campagna-Kirche von *San Lanfranco*, so erblicken wir im Hintergrunde von zweien der Reliefs, mit denen Omodeo das im Chore sich erhebende Grabdenkmal des sel. Bischofs schmückte, von schwacher Schülerhand hinzugefügt, abermals den Regisole, das eine Mal auf dem weitausladenden Kapitäl der Säule stehend, besonders auffallend durch das bis zur Übertreibung gesteigerte energische Heben des linken Vorderbeines und rechten Hinterbeines, das — in den Grenzen des physisch Möglichen gehalten, wie auf der Wandmalerei von S. Teodoro — dem edlen Tiere das Gepräge höchster Spannkraft und Lebendigkeit schon bei oberflächlicher Betrachtung verleihen muss.

Leonardo. Vorbereitung zum Trivulziodenkmal. Windsor Castle, Royal Library

Was uns aber diese Wiederholungen zu berichten schuldig bleiben, ist der künstlerische Ersatz der Stütze, den das erhobene Vorderbein des Pferdes erhalten hatte: einen Hund, der zu dem linken Hufe emporzuspringen scheint, wie wir ihn u. a.[1]) auf etlichen Siegeln der Stadt Pavia, auf einer gelegentlich eines Sieges Ludwigs XII gestickten, später von einem Schweizer Hauptmann nach Freiburg entführten Fahne,[2]) auf dem Titelblatte von Pochidrappi's 1505 gedruckten *Statuta* (Abb. S. 81) und in einigen späteren Drucken dargestellt finden.

Die Worte nun *limjtatione · delle · chose · antiche · epiv · laldabile · chelle · moderne* mussten es mir, in diesem Zusammenhange aufgefasst, wahrscheinlich machen, dass auch unter den Pferde- und Reiterzeichnungen Leonardo's Erinnerungen an den Regisole vorhanden seien; ja, noch mehr, dass er — ähnlich, wie es ihm beim Merkur der *Sala del Tesoro* des Mailänder Kastells ergangen war — das eine oder

[1]) Um zunächst nur einige der anderswo bereits abgebildeten Beispiele anzuführen.

[2]) Vergl. die Lichtdrucke auf Taf. X im genannten Bande des Bollettino storico Pavese, ihrerseits wieder Nachbildungen nach Diesbachs Fahnenbuch. Auf der Fahnenstickerei ist das Heben des linken Vorderbeines und besonders auch dasjenige des rechten Hinterbeines scharf markiert, während die Holzschnitte und zumal die Siegel gerade letzteres flau und nebensächlich behandeln.

das andere Mal in die Notwendigkeit versetzt worden, die antike Statue geradezu nachzuahmen — bis zu einem Grade, der eine Rechtfertigung erwünscht scheinen lassen musste.

Bei meinen diesbezüglichen Nachforschungen in dem künstlerischen Nachlasse des Meisters war es wiederum die Royal Library von Windsor, die mir die erwünschteste Ausbeute lieferte.

Es frommt einstweilen nur solche Zeichnungen zu nennen, die ich in einigermafsen befriedigender Weise abzubilden vermag, unter Heranziehung von Aufnahmen, die — freilich unter unseren Ergebnissen widersprechenden Voraussetzungen — schon vor Jahren von anderer Seite veranstaltet wurden. Da haben wir zunächst die Darstellung eines Reiters von so ausgesprochen klassischrömischem Charakter (oben auf Pl. LXXIII im II. Bande des J. P. Richter'schen Buches, vergl. die Tafel links von S. 81), dass dieselbe bereits zu wiederholten Malen auf ein antikes Vorbild zurückgeführt worden ist — allerdings auf dasjenige des Marc Aurel. Allein abgesehen von den Verschiedenheiten in Haltung und Einzelteilen der sitzenden Figur auf Leonardo's Zeichnung, ist es zunächst die Bildung des bei aller Stattlichkeit doch geschmeidigen, gegenüber dem Konterfei des gedrungenen kaiserlichen Schlachtrosses geradezu elegant erscheinenden Pferdes, die von edler Leidenschaft eingegebene Bewegung, vor allem in dem Heben des linken Vorderbeines und des rechten Hinterbeines, die einen jeden Gedanken an *jenen von S. Giovanni in Laterano* als Anregung zu dieser Skizze in uns entfernen müssen. Fassen wir aber dann die von flüchtigerer Hand aufs Papier gesetzten Umrisse ins Auge, und suchen wir die uns aus Kopien des Regisole bekannten Einzelheiten auch in unserer von der Zeit hart mitgenommenen Kreidezeichnung wieder an das Licht zu ziehen, so erkennen wir unschwer nicht nur unterhalb der Standplatte des Pferdes die Volutenansätze des weitausladenden tragenden Säulenkapitäls, sondern auch ganz deutlich den dem erhobenen Vorderbeine als Stütze dienenden Hund, genau, wie er auf dem Titelholzschnitte von Pochidrappi's *Statuta* (Abb. S. 81) dargestellt ist: gleich links neben dem linken Vorderhufe den im Profil nach rechts gewendeten Kopf mit der spitz zulaufenden Schnauze, dann die unter den Huf selbst als Träger nach links vorgestreckten Vorderpfoten (die beim Denkmale selbst ihrerseits wieder durch eine senkrechte Eisenstange teilweise entlastet wurden), ferner die nach rechts ausgeschwungene Umrisslinie des Rumpfes sowie die etwas mehr von vorn gesehenen aufsitzenden Hinterbeine — und kein Zweifel mehr kann darüber obwalten, dass wir hier eine Skizze Leonardo's nach dem antiken Reiterstandbilde auf dem Domplatze von Pavia vor uns haben. In gleicher Weise müssen wir des weiteren Leonardo's Reiter oben auf dem von J. P. Richter als Pl. LXIX (Abb. S. 86) veröffentlichten Blatte von Windsor Castle als eine Wiedergabe des Regisole bezeichnen, so wie die schreitenden Pferde auf dieser Seite und die neben und unter die erstgenannte Skizze gesetzten (vergl. aufser der Tafel links neben S. 81 auch das kleine, das linke Vorderbein hebende Pferd links auf S. 98) als in mehr oder weniger engem Anschlusse an dasjenige des Regisole entstanden zu betrachten sind.

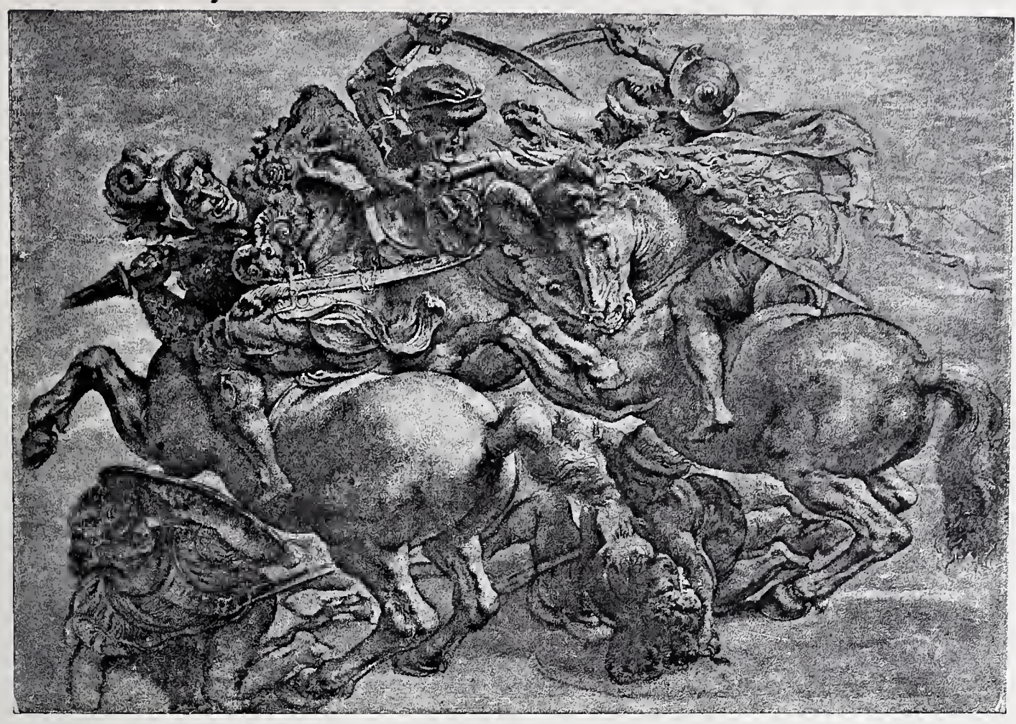
Ein günstiges Geschick hat uns ferner in Windsor Castle ein hierher gehöriges Blatt aufbewahrt, auf dessen untere Hälfte rechts Leonardo das Pferd von Pavia genau von demselben Standpunkte aus gesehen mit Kreide zeichnete, wie die Kopie in der Malerei der inneren Nordwand von S. Teodoro (Abb. S. 83 oben) dasselbe zeigt. Wie die noch einmal in veränderter Haltung angelegten Konturen der Hinterbeine und des Halses beweisen, hatte der Meister anfangs seine Aufgabe etwas weiter rückwärts stehend zu lösen begonnen, und gerade in der so entstandenen Doppelgestalt bedeutet

uns diese Pferdedarstellung ein wertvolles Dokument, weil sie uns schrittweise erkennen lässt, worauf es dem Künstler in jenem Augenblicke hauptsächlich ankam:



Leonardo. Skizzen nach dem Reiterdenkmale des Regisole. Entwürfe zum Reiterdenkmale des Gian Giacomo Trivulzio. Windsor Castle, Royal Library

auf das Erfassen und Darlegen des charakteristischen Hebens des linken Vorderbeines — man vergleiche gerade hiermit die Flachreliefs vom Grabmal in S. Lan-



P. P. Rubens. Kopie nach der Gruppe des Kampfes der vier Reiter um die Fahne aus Leonardo da Vinci's Karton mit der Darstellung der Reiterschlacht von Anghiari. Paris. Handzeichnungen-Sammlung des Louvre



Der Opfertod des Marcus Curtius. Bleiplakette im Anschluss an einen Entwurf Leonardo's zum Trivulziodenkmal. Berlin, K. Museum



Leonardo. Skizze zum Kopfe des Pferdes vorn rechts in der Gruppe des Kampfes um die Fahne aus der Reiterschlacht von Anghiari. Windsor Castle, Royal Library



Ausschnitt aus einem Entwurfe Leonardo's zum Trivulziodenkmal (vergl. das in den Mafsen des Originals wiedergegebene Pferd auf S. 108 des I. Beitrages). Windsor Castle, Royal Library



Leonardo. Skizze zum Reiter vorn rechts in der Gruppe des Kampfes um die Fahne aus der Schlacht von Anghiari. Paris, Institut de France, Manuscrit K[1] Foglio 14 verso und 15 recto

franco (Abb. S. 82) —, das bei Durchführung der vom zuerst eingenommenen, weiter hinter dem Denkmale belegenen Standpunkte aus begonnenen Skizze zum Teil unsichtbar geworden wäre, das er hingegen, in dieser Verkürzung gesehen, in seinem Verhältnis zur Brusthöhe des Tieres, gleich dem entsprechenden rechten Hinterbeine, unvergleichlich wirksam veranschaulichen konnte.

Da stehen wir freilich vor ganz anderen *imitationi* des Pferdes von Pavia, als die Siegel der Stadt oder die erwähnten Holzschnitte und Marmorreliefs oder die Stickereien der Siegesfahne uns bieten: hier finden wir nicht nur die äufserlichen Vorzüge eines *cavallo libero* lebensvoll verkörpert, wir sehen auch einen Strahl von dem Geiste eines längst entschwundenen, von hehren Überlieferungen gesättigten und noch grofs empfindenden Zeitalters auf die Nachwelt geleitet, und wir ehren in Leonardo, der uns pietätvoll gar gewichtige Stellen aus sonst verschollenen Schriften der Alten — nennen wir hier nur Archimedes und Heron — inmitten seiner eigenen Abhandlungen als Bausteine der Geschichte der Wissenschaft überbracht, der so manches Meisterwerk griechischer Plastik mit Stift und Pinsel begeistert festgehalten, der in umfangreichen, bis in alle Einzelheiten vorsorgenden Anweisungen für die Rettung der Bauwerke des alten Rom eifert, von neuem den verständnisvollen Bewahrer und geistesverwandten Vermittler unschätzbarer Denkmäler antiker Kultur.

Hat nun Leonardo auf den genannten, in Windsor Castle befindlichen Blättern den Regisole nur um seiner selbst willen kopiert oder geschah dies aus einem besonderen Anlasse, vielleicht gar in gewichtigerem Auftrage? Die beste Antwort auf diese Frage geben uns die Abweichungen, die auf den mehrfachen Wiederholungen desselben Pferdes die Gestalten der Reiter untereinander aufweisen: sie liefern uns den sicheren Beweis, dass wir es hier mit Vorbereitungen zu einem Reiterdenkmale zu thun haben, dessen Pferd in Haltung und Bewegung im wesentlichen ein Abbild des antiken Pferdes von Pavia sein sollte, für dessen Reiter aber der Phantasie Leonardo's voller Spielraum gelassen war. Auf dem zuerst genannten Windsorblatte (J. P. Richter: Pl. LXXIII, vergl. die Tafel links neben S. 81) sehen wir oben die männliche Figur noch in der Hauptanlage die Haltung des Regisole einnehmen, in der darunter befindlichen Skizze aber ist der Kopf nach rechts gedreht, bis sich das Antlitz fast in voller Breite darbietet. Derselbe Vorgang spielt sich dann auf dem gröfseren Fünfpferdeblatte ab (J. P. Richter: Pl. LXIX, Abb. S. 86), wo in der Zeichnung ganz oben der Oberkörper mit dem ruhig gehobenen Arm in der Weise des Regisole aufsitzt, während unten rechts der Kopf des Reiters, gerade wie auf jenem links neben S. 81 abgebildeten Blatte, dem Beschauer zugewendet ist, der rechte Arm dagegen, einen Kommandostab haltend, zum Scheitel des Pferdes vorgestreckt erscheint. In einer zwischen diesen beiden Figuren die Mitte haltenden Stellung (leicht nach vorn gebeugt, der Kopf nur halb über den rechten Arm hinweg blickend, der sich um nur weniges mehr als der Regisole ausreckt), war auch unten links auf demselben Blatte der Reiter zuerst mit Kreide vorskizziert, bis die Feder ihn dann selbstbewusster aufgerichtet darstellte, mit dem Stab in gebieterischer Gebärde rückwärts deutend.

Für wessen Reiterdenkmal aber haben denn — und ich spreche, wohlgemerkt, nur von den bis jetzt aufgezählten Windsorblättern — diese Skizzen gedient? Sollte wirklich mit ihnen Francesco Sforza gefeiert werden, wie der sonst so unbefangene Courajod (Léonard de Vinci et la statue de Francesco Sforza, p. 35, p. 37), J. P. Richter und ohne Ausnahme alle, die sich noch über Leonardo's Entwürfe zu Reiterdenkmälern haben vernehmen lassen, von jeher behauptet haben und immer noch behaupten?

Auf die gegen solche Annahme — die doch naturgemäfs eine Zurückdatierung all jener Blätter wenigstens in das erste Viertel der neunziger Jahre des Quattrocento zur Folge hätte — sprechenden, die Technik der Zeichnungen betreffenden Gründe, wie ich deren auf Grund der künstlerischen Eigentümlichkeiten Leonardo's auf S. 129 des I. Beitrages angegeben, brauchen wir vorderhand gar nicht einmal zurückzugreifen: die zuletzt besprochene Federskizze (unten links auf Abb. S. 98) giebt für sich allein beredte Auskunft. In dieser Reiterfigur — mag der Kopf auch noch so kleine Dimensionen aufweisen — tritt uns unverkennbar das Abbild des grofsen Marschalls Gian Giacomo Trivulzio entgegen, mit den aus zahlreichen Medaillen uns wohlvertrauten jovialenergischen Zügen, der hier in der leichteren Feldherrnrüstung — für die Entstehungsbestimmung beachte man besonders den languettenförmigen Abschluss des Brustkollers sowie das zierliche Schlitzen der Beinkleidung auf dem Knie selbst und den fransenartigen Abschluss unterhalb desselben — als Sieger in die lombardische Hauptstadt einzureiten scheint. Und sollte wirklich ein Beschauer in dieser Zeichnung den Helden des ersten Jahrzehnts des Cinquecento verkennen, so muss die Datierung der gröfseren, mit schwarzer Kreide rechts in die Mitte desselben Blattes gesetzten Denkmalsstudie mit dem sich aufbäumenden Pferde jeden Zweifel beseitigen. Sie habe ich bereits auf S. 129 des I. Beitrages als einer erheblich späteren Periode, denn ähnliche zum Sforza-Denkmale gehörige Entwürfe, entstammend charakterisiert; ihre Entstehungszeit aber können wir durch den Hinweis auf eine Hauptscene von Leonardo's Darstellung der Schlacht von Anghiari so genau feststellen, als dies für unseren Zweck hier nur gewünscht werden kann: dieselbe zeigt nicht nur im Gesamtcharakter des Pferdes, in den reifen und vollen Formen des Leibes, sondern auch in der gesamten Stellung, vornehmlich aber in der Rundung und Drehung des ungewöhnlich breiten Halses, in Richtung und Anteilnahme des edlen Kopfes eine so enge Verwandtschaft mit dem nach links hin sich aufbäumenden Pferde vorn rechts in der genannten, uns u. a. von P. P. Rubens trefflich überlieferten Gruppe, dass wir diese beiden Tiergestalten in ungefähr dieselbe Schaffensperiode Leonardo's zu setzen gezwungen werden. Die Studie zum Kopfe dieses Pferdes der Reiterschlacht, die ich in Windsor fand und hier nach einer Nachzeichnung abbilde (vergl. die Zusammenstellungen auf S. 86 und 87) wird solchen Zusammenhang noch anschaulicher machen. Dazu kommt die Stellung des Oberkörpers des nach rechts vorn gewandten Reiters unserer Denkmalsstudie, die Haltung seines Kopfes mit dem zum Schreien geöffneten Munde sowie diejenige des die Waffe drohend erhebenden Armes — Eigentümlichkeiten, die diese Gestalt in unmittelbare Nähe des alten nach rechts gewandten Kriegers in der Mitte links auf der genannten Gruppe der Reiterschlacht bringen —, dazu die Lage der linken, zur rechten Brust langenden Faust, die auf der Denkmalsskizze energisch den Zügel zurückreifst, in der Schlachtgruppe die Fahnenstange unlösbar gepackt hält. Nun ist aber, wie ich an anderer Stelle ausführlich darstellen und mit zahlreichen Abbildungen (von denen ich eine hauptsächliche schon in vorliegendem Beitrage S. 109 vorführe) belegen werde, gerade diese von Rubens wiedergegebene Scene die letzte Redaktion einer Reihe von zu Anfang des Jahres 1504 begonnenen vorbereitenden Entwürfen für den »Kampf um die Fahne«.

Freilich, wollten wir der Annahme J. P. Richters Glauben schenken, der (S. 7 seines II. Bandes) die Inangriffnahme der Arbeiten für das Trivulzio-Denkmal unmittelbar hinter den zweiten Siegeseinzug des Marschalls in Mailand nach der Gefangennahme des Moro setzt, so wäre mit dem soeben geführten Nachweis für unsere im I. Beitrage ausgesprochene Absicht, die Entwürfe für das Trivulzio-Denkmal von den

zum Sforza-Denkmal gehörigen zu trennen, herzlich wenig gewonnen. Ich habe nun aber erstens auf S. 103 des I. Beitrages auf Grund eines von mir im Codex Atlanticus gefundenen eigenhändigen Vermerkes Leonardo's bewiesen, dass dieser am 1. August 1499 in Mantua ganz gemächlich über Bewegung und Gewicht schrieb, woraus hervorgeht, dass er seiner zweiten Heimat noch vor Ausbruch der ersten Katastrophe wohlweislich den Rücken gekehrt hatte. Im III. Beitrage habe ich ferner gezeigt, dass Leonardo von Mantua nach Venedig ging, wo er — abgesehen von Ausflügen, die sich bis nach Görz und Villach erstreckten — das ganze Jahr 1500 verweilte, um erst Anfang 1501 nach Florenz zurückzukehren. Und im I. Beitrage habe ich wiederholt darauf hingewiesen, wie die ersten Entwürfe zur Darstellung der Schlacht von Anghiari auf denselben Blättern sich vorfinden, die, mit jenen untermischt, Skizzen zu Reiterdenkmälern tragen, und wie letztere doch einzig und allein auf das Standbild Gian Giacomo Trivulzio's Bezug haben können.

Des weiteren habe ich dann im Anschluss an die im Jahre 1505 erfolgte Reise Leonardo's nach Rom den Zusammenhang betont, den die in grofsem Mafsstabe geplanten Postamente einerseits zu antiken sowie zu Anfang des XVI Jahrhunderts errichteten Bauwerken Roms, andererseits zu den gleichfalls 1505 entstandenen Skizzen Michelangelo's zum Juliusgrabmale darbieten. Ich hatte ferner als äufserst bezeichnendes Beispiel für die bildhauerischen Pläne, die Leonardo gleichzeitig mit der Darstellung der Schlacht von Anghiari durchzuführen bestrebt war, auf S. 134 Nachzeichnungen nach von mir in Windsor Castle gefundenen Skizzen einer und derselben Blattseite (die, wie im III. Beitrag bemerkt, zugleich die diesen zeitlich vorangehende Werkstattkopie nach der ersten Redaktion der Halbfigur des hl. Johannes trägt) abgebildet, und unter letzteren besonders eine nach links gewendete sitzende Gestalt herausgehoben, die das eine Bein zum Unterleib empor zieht und als Unterschrift die von Leonardo's Hand geschriebenen Worte trägt: *mach' deren einen kleinen von Wachs, einen Finger lang.* Diese Figur nun, für die Leonardo also die Umsetzung in ein plastisches Modell vormerkt, findet sich — und zwar, wohlgemerkt, von der entgegen gesetzten Seite gesehen — oben auf dem Postament rechts in dem von J. P. Richter als Pl. LXV (von mir auf S. 133 des I. und S. 91 dieses Beitrages) abgebildeten Windsorblatte wieder, und deshalb glaube ich mit Fug und Recht annehmen zu müssen, dass dieses Postament (zumal es in architektonischer Beziehung der soeben gekennzeichneten Gruppe angehört) mit der darauf stehenden Reiterfigur einen Entwurf zum Trivulzio-Denkmal darstellt.[1])

Und wiederum auf demselben Blatte der Royal Library (J. P. Richter Pl. LXV) stehen links neben diesem Entwurfe zum Trivulzio-Denkmale drei andere Entwürfe zu Reiterdenkmälern (vergl. meine Abb. S. 132 des I. und S. 94 dieses Beitrages), in demselben Charakter, mit derselben Tinte und Feder skizziert, und deshalb glaube ich, auch diese auf das Trivulzio-Denkmal beziehen zu müssen — um so mehr, als hier die mausoleumartigen Unterbauten (wie ich bereits auf S. 133 des XVIII. Jahrganges, Beitrag I bemerkt) die noch ganz frischen Eindrücke wiederspiegeln, die das Auge Leonardo's während des Aufenthaltes in Rom im Jahre 1505 empfangen hatte — ganz abgesehen von dem Charakter der Skizzen und Ausführungen technischen und astronomischen Inhalts, sowie der Schrift, die Leonardo mit derselben Feder und

[1]) Zwei Studien Leonardo's zu sitzenden Jünglingen (in Windsor Castle), deren Mache deutlich auf die Mitte des ersten Jahrzehnts des Cinquecento weist (Abb. rechts auf S. 91), stehen mit diesen Postamentstudien in engem Zusammenhang.

Tinte unmittelbar unter diese künstlerischen Entwürfe gesetzt hat, die aber J. P. Richter leider nicht mitabgebildet hat.

Auf Pl. LXVI hat J. P. Richter ferner ein in Windsor befindliches Blatt mit Studien Leonardo's zu Reiterdenkmälern veröffentlicht, die er wiederum auf die



Leonardo. Skizzen zu Pferden und zu Fufssoldaten der Reiterschlacht von Anghiari. Frühe Skizze zu dem Reiter vorn rechts in der Gruppe des Kampfes um die Fahne. Windsor, Royal Library. (Im Original auf ein und derselben Blattseite mit der unten links abgebildeten Skizze zu einer Modellfigur für das Trivulzio-Denkmal)



fanne vn picholo di cera lungho vn dito

Leonardo. Skizzen von sitzenden Gestalten für den Unterbau eines Wachsmodells zum Trivulzio-Denkmal. Windsor



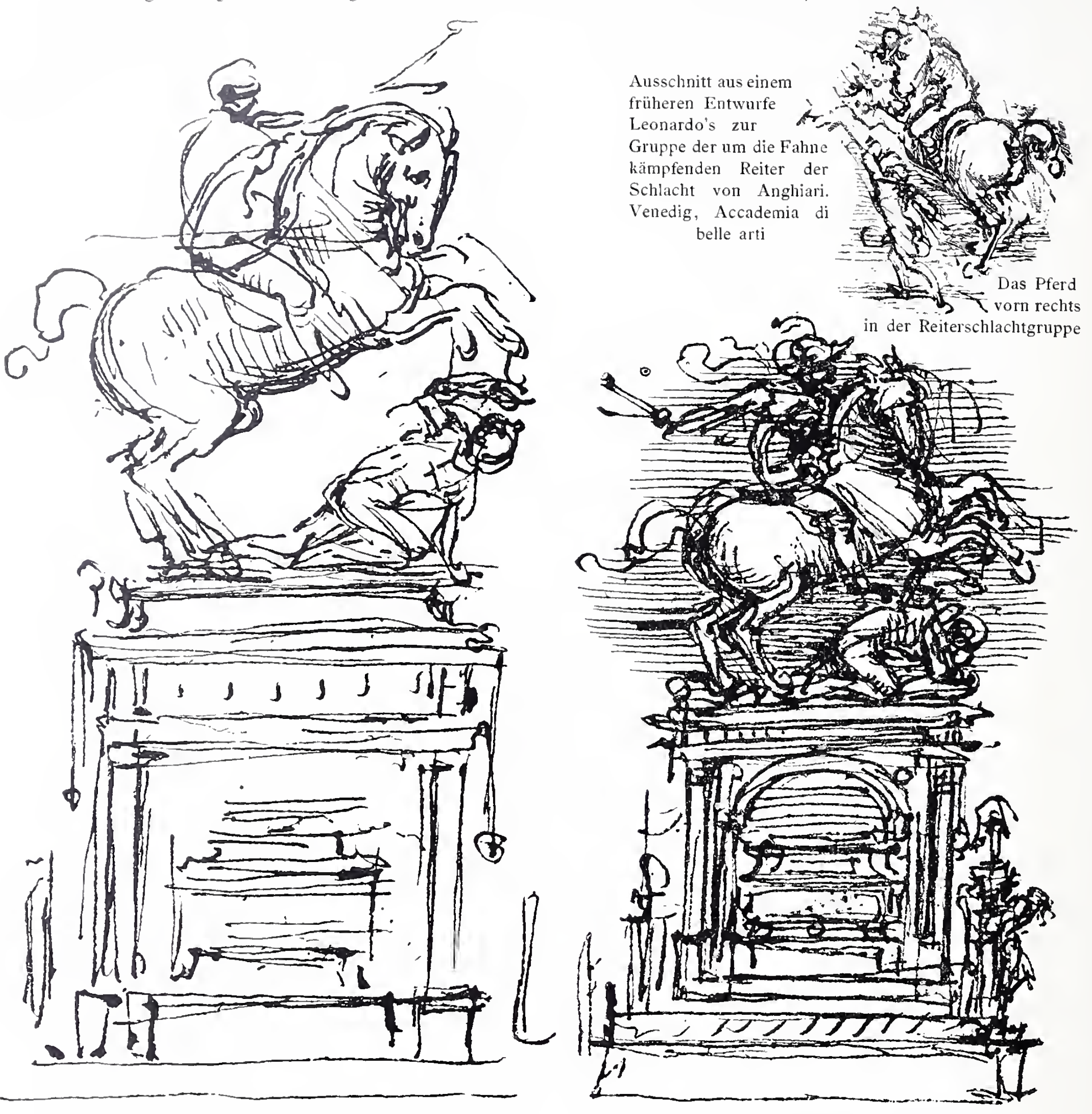
Leonardo. Entwurf zu einem Unterbau für das Trivulzio-Denkmal. Windsor. (Nach J. P. Richter, Pl. LXV)



Leonardo. Körperstudien. Windsor

Ehrung Francesco Sforza's bezieht, die in der That aber zu den Vorbereitungen für das Trivulzio-Denkmal gehören und für die Entwickelungsgeschichte dieses letzteren sowie für diejenige der Reitergruppe des Kampfes um die Fahne von grofser Bedeutung sind. Bei dem die obere Hälfte der Seite einnehmenden, nach rechts sich

aufbäumenden Pferde (vergl. die Abb. S. 87 unten links) sehen wir zum erstenmale jene eigenartige Wendung des an den breiten Hals ansetzenden, drei Viertel von



Ausschnitt aus einem früheren Entwurfe Leonardo's zur Gruppe der um die Fahne kämpfenden Reiter der Schlacht von Anghiari. Venedig, Accademia di belle arti

Das Pferd vorn rechts in der Reiterschlachtgruppe

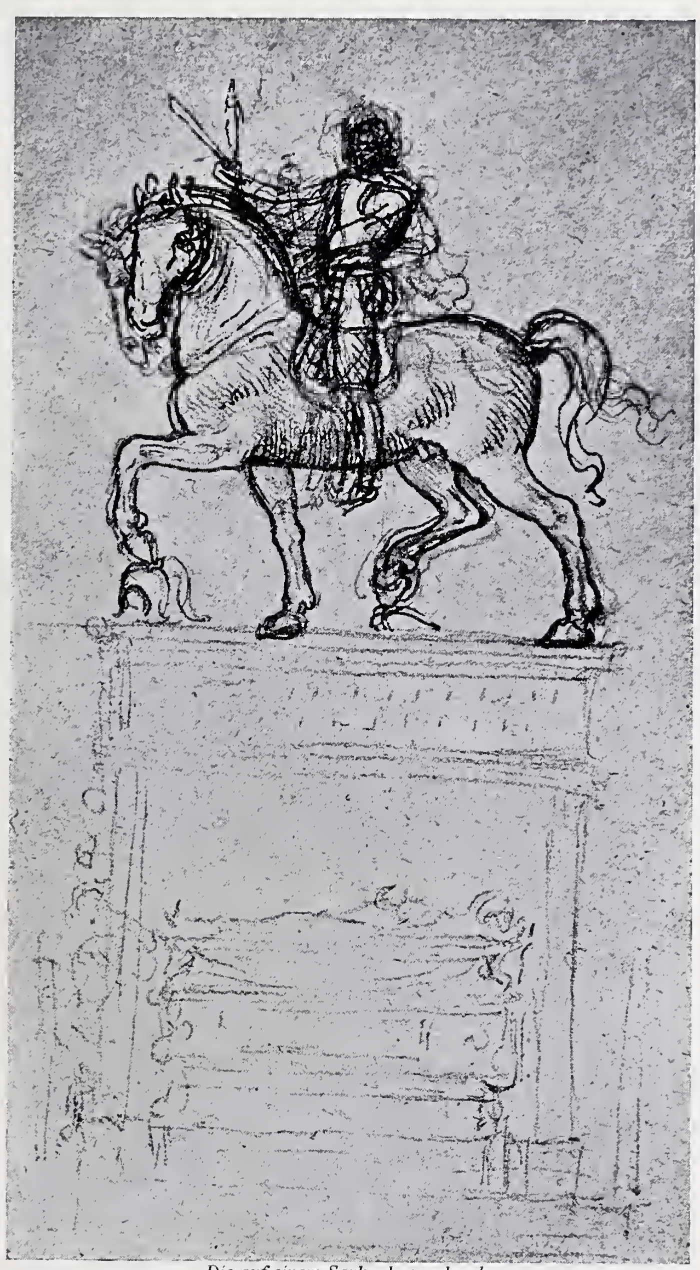
Früherer Entwurf zum Trivulzio-Denkmal mit sich aufbäumendem Pferde und hallenartigem, von Säulen getragenem, den freistehenden Sarkophag enthaltendem Unterbaue. Windsor, Royal Library. (J. P. Richter, Pl. LXVI)

Früherer Entwurf zum Trivulzio-Denkmal mit sich aufbäumendem Pferde und hallenartigem, von Bogen und Säulen getragenem, den freistehenden Sarkophag enthaltendem Unterbaue, dessen Sockel von Kerzenhaltern und gefesselten Sklaven flankiert ist. Windsor, Royal Library. (J. P. Richter, Pl. LXVL)

vorn gesehenen Kopfes gegen die Brust abwärts, die wir bei der Kreidezeichnung in der Mitte rechts von Abb. S. 86 (vergl. Abb. S. 98 rechts) hervorhoben und die im Gegensinne bei dem Pferde vorn rechts in der genannten Reiterkampfgruppe

(vergl. die Wiedergabe der einem Manuskriptblatte entnommenen Originalskizze Leonardo's mitten rechts auf S. 87 sowie die Rubens'sche Kopie oben rechts auf letzterer S. 87) fast genau wiederkehrt, hier aber in entschieden reiferer Durchbildung. Der Eindruck des Vorbereitenden, den unsere Pferdeskizze in dieser Hinsicht hervorruft, wird noch verstärkt durch die Art, wie die den Körper tragenden Hinterbeine zu wiederholten Malen auf das Papier geworfen erscheinen und noch die unentschlossen suchende Hand verraten.

Unten links auf derselben Seite erblicken wir dann zunächst eine Skizze für den Unterbau eines Reiterdenkmals in Form eines dreiteiligen, mit seinem Mittelthor den freistehenden Sarkophag überwölbenden Triumphbogens (Abb. S. 94 unten), der uns sofort Leonardo's im April des Jahres 1505 beendeten kurzen Aufenthalt in der ewigen Stadt ins Ge-



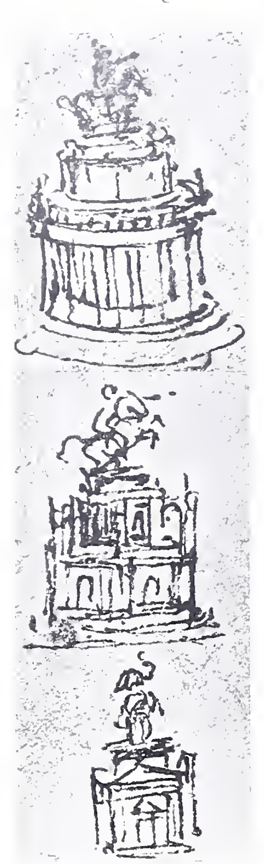
Gefesselter. Säulen. Die auf einem Sarkophag ruhende Gestalt des Toten. Säulen. Gefesselter.

Späterer Entwurf zum Trivulzio-Denkmal mit schreitendem Pferde, auf hallenartigem, von Säulen getragenem, den freistehenden Sarkophag mit der darauf liegenden Gestalt des Toten enthaltendem Unterbaue, dessen Sockel von Kerzenträgern und gefesselten Sklaven flankiert ist. Windsor, Royal Library. (J. P. Richter, Pl. LXXIV)



Leonardo. Gefesselter Sklave für die Sockelecken des Unterbaues des Trivulzio-Denkmales. Windsor, Royal Library. (J. P. Richter, Pl. LXVI)

dächtnis zurückruft. Und unmittelbar rechts neben diesen kühnen Aufriss hat der Meister die gröfsere Skizze eines Reiterdenkmals gesetzt, deren Unterbau einer von Säulen getragenen Halle gleicht (Abb. unten rechts auf S. 92), nach den vier Seiten hin in runden, ihrerseits wieder auf kleineren Säulen oder Pilastern ruhenden Bögen sich öffnend, die den Anblick des in der Mitte sich erhebenden Sarkophages gestatten. Dieser von Gebälk und Gesims bekrönte Unterbau nun trägt ein nach rechts aufsteigendes Pferd, das wiederum den Ursprung dieser Entwürfe bestimmen hilft. Seine Gesamtbildung gemahnt uns zunächst an das Pferd ganz rechts auf einem frühen, gleichfalls in Windsor Castle aufbewahrten Skizzenblatte Leonardo's zur Reiterschlacht (Abb. S. 95), auf dessen linker Hälfte die für den Meister so charakteristische Übereinanderstellung der die wildeste Kampfeswut bekundenden Köpfe von Reiter, Pferd und Löwen zunächst das Auge fesselt und uns die für die Entwickelungsgeschichte der ofterwähnten Hauptgruppe wertvolle Thatsache mitteilt, dass Leonardo den schreienden, ins Profil gestellten Kopf anfangs einem Kämpfer zur Linken zuerteilen wollte und erst später, unter gleichzeitiger Änderung der vorn rechts auftretenden Pferdegestalt, sich entschloss, auf letztere einen Reiter mit nach links gewendetem Profile zu setzen, wie er u. a. in der von Rubens überlieferten Gruppe (Abb. S. 87 oben) sich darstellt.



Leonardo. Entwürfe von tempelartigen Unterbauten für das Trivulzio-Denkmal. Windsor. (J. P. Richter, Pl. LXV)

Dieses nach links emporsteigende Pferd ganz rechts im Kampfe um die Fahne hatte Leonardo ursprünglich gleichfalls in einer anderen Stellung geplant, und zwar so, wie es ganz rechts auf dem zuletzt besprochenen Windsorblatte (Abb. S. 95) und, in noch etwas früherem Stadium, auf der so oft erwähnten, auch die erste Redaktion der Halbfigur des Johannes und die sitzende Gestalt für das Postament des Trivulzio-Denkmales enthaltenden Seite (Abb. S. 91 oben rechts) sich zeigt: der Kopf des Tieres sollte nämlich, zunächst im Karton, ganz nach links rückwärts gedreht dargestellt werden, während der in seinem Sattel sich hebende Reiter über die Mähne desselben hinweg dem von links herandrängenden Feinde sich entgegenzuwerfen scheint. Obwohl ich mich an dieser Stelle darauf beschränken muss, aus der Fülle von Entwürfen, die Leonardo für eine seiner allerschönsten und sicher seine reifste malerische Komposition geschaffen und uns hinterlassen hat — und die bis jetzt gänzlich oder doch in diesem Zusammenhange unbeachtet geblieben sind —, nur einige wenige (eben wegen des leidigen Mangels an verfügbaren photographischen Aufnahmen) dem Leser vorzuführen, so erlaubt uns doch ein glücklicher Zufall, gerade die für des Künstlers Schaffensart bezeichnende allmähliche Wandlung, die Ross und Reiter ganz rechts in unserer Hauptgruppe für ihre Einzelgestaltung und Anordnung zu einander erfuhren, zu veranschaulichen.



Leonardo. Entwurf zu einem triumphbogenartigen Unterbaue für das Trivulzio-Denkmal, dessen mittlere Öffnung den freistehenden Sarkophag überwölbt. Windsor, Royal Library. (J. P. Richter, Pl. LXVI)

Fassen wir nur nacheinander das Pferd oben rechts in Abb. S. 91, dann das Pferd ganz rechts in Abb. S. 95, darauf

das Pferd vorn rechts in dem vorbereitenden, S. 109 abgebildeten Gruppenentwurf der Akademie von Venedig ins Auge (welch letzterer in diesem Zusammenhange auch noch nie gekennzeichnet worden), endlich das Pferd vorn rechts auf der von Rubens überlieferten schliefslichen Redaktion (Abb. S. 87 oben), so erkennen wir deutlich, wie der anfangs zurückgewendete Kopf des Pferdes sich auf jeder neuen Stufe mehr nach vorn dreht und zur Brust herabsenkt, bis er endlich jene edle und anmutige Haltung einnimmt, die uns die Originalskizze Leonardo's (wie ich sie unter astronomischen, mathematischen und die Konstruktion eines Fernrohres lehrenden Niederschriften auf einem Blatte in Windsor fand und auf S. 87, in der Mitte rechts, zum erstenmal abbilde) übereinstimmend mit Rubens' Louvrezeichnung vorführt.



Leonardo. Skizzen für einen schreienden Kämpfer und für das Pferd vorn rechts in der Gruppe des Reiterkampfes um die Fahne. Pferdestudien für die Darstellung der Reiterschlacht von Anghiari. Löwenkopf. Windsor Castle, Royal Library

Zu einer tiefgreifenden Änderung in der Anordnung des Reiters, der mit den Unterschenkeln den Leib dieses Tieres umklammert und hinter dem Halse desselben hinweg mit geneigtem Oberkörper den Kopf nach links vorreckt, schritt aber Leonardo erst beim letzten Absatz des zusammenschliefsenden Aufbaues: dies beweist uns nicht nur jener venezianische Scenenentwurf (Abb. S. 109), der in den Pferden und Reitern vorn links doch der Rubenszeichnung bereits ganz nahe steht, sondern vor allem die Skizze eines Mannes in einem Taschenbuche des Institut de France, die, von Ravaisson-Mollien trotz seines im Winde flatternden Mantels anfänglich als *nageur* bezeichnet, dann von Geymüller richtig als kämpfender Reiter erkannt, bisher doch noch nicht die ihm zukommende Stellung zugewiesen erhalten hat: dieselbe ist in der That nichts anderes, als der erste Entwurf für die endgültige Gestaltung des Reiters vorn rechts in unserer Gruppe des Kampfes um die Fahne, wie die Untereinanderstellung auf S. 87 ersichtlich macht. Diese Skizze von der Hand Leonardo's findet sich auf zwei nebeneinander stehenden Seiten des Manuscrit K[4] (Foglio 14 verso

und 15 recto), von dem ich im III. Beitrage (S. 243, gelegentlich eines Überblickes auf Leonardo's Entwickelung als Mathematiker) dargelegt habe, dass es vom Meister (als schon gebundenes Notizbuch) um die Mitte des ersten Jahrzehnts des Cinquecento in Florenz in Gebrauch genommen und, nach dem am 30. Mai 1506 von der Signoria erteilten und dann verlängerten Urlaube, auch nach der Rückkehr nach Mailand fortlaufend zu Aufzeichnungen benutzt wurde.

Und eben diese letzte Redaktion in der Haltung dieses Reiters, die ihn mit nur wenig vorgebeugtem Oberkörper und hoch erhobenem Haupte — zu dessen Profil uns ein glückliches Geschick eine herrliche Rötelstudie Leonardo's aufbewahrt hat — darstellt und mit der linken Hand über den Hals des Pferdes, um die Fahnenstange fester zu packen, hinübergreifen lässt, bedingte auch — ganz abgesehen von dem Näherrücken des von links her drohenden Gegners — einen freien Raum in der Höhe der linken Schulter, d. h. ein weiteres Herabsenken des Pferdekopfes. Eine ganze Reihe von Studien Leonardo's, die ich in Bälde veröffentlichen zu können hoffe, zeigt uns, wie gewissenhaft Leonardo in jeder Wendung, in jedem Muskel dieser Pferdegestalt den von der verwandelten Situation geschaffenen Bedingungen gerecht zu werden sucht und wie vollkommen es ihm gelingt, die strengste Naturwahrheit mit der höchsten Schönheit zu vereinigen und ein Gebilde zur Reife zu bringen, hinter welchem die Kopie Rubens' — dem wir für seine Überlieferung gewiss zu grofsem Danke verpflichtet bleiben — doch noch beträchtlich zurückgeblieben.

Nachdem wir nunmehr festgestellt, dass das Pferd vorn rechts in unserer Hauptgruppe der Reiterschlacht von Anghiari zu den letzten Arbeiten Leonardo's für diese Darstellung gehört, kehren wir zu der Kreidezeichnung in der Mitte rechts auf dem von J. P. Richter als Pl. LXIX (Abb. S. 86) veröffentlichten Windsorblatte, von der ja die vorstehenden Betrachtungen ausgingen, zurück, und es kann uns nunmehr nicht schwer fallen, ihre Entstehungszeit noch genauer als vorher zu bestimmen. Da die Wendung des Halses und Kopfes in diesem nach rechts sich aufbäumenden Pferde nicht das schliefsliche Ergebnis eines langsamen, durch den Wandel in den Funktionen des Reiters und der umgebenden Scenerie bedingten Werdeprozesses ist, wie bei dem mit ihm (im Gegensinne) fast identischen Schlachtrosse, sondern nur die Wiederaufnahme einer wohlgelungenen malerischen Schöpfung zur Bewältigung einer plastischen Aufgabe, so können wir von vornherein behaupten, dass das Pferd dieser Kreidezeichnung später entstanden ist, als die u. a. von Rubens überlieferte Redaktion der Gruppe des Kampfes der vier Reiter um die Fahne. Und dass diese Annahme keine irrtümliche ist, beweist schon der Reiter unserer Kreidezeichnung, dessen Oberkörper mit dem nach rechts herabblickenden Antlitze, dem zum Zuschlagen erhobenen rechten Arme und der zur rechten Brust erhobenen linken Faust, wie schon oben bemerkt, im wesentlichen doch nur als eine Wiederholung des allein aus dem Kampfesgewühle sich heraushebenden alten Soldaten links in der Mitte der Reiterschlachtgruppe zu betrachten ist, der, das Haupt mit einem Barett bedeckt, mit der erhobenen Rechten einen krummen Säbel schwingt, um den Arm des Gegners in Unthätigkeit zu versetzen, während er selbst mit der Linken die Fahnenstange der Feinde eisern gepackt hält. Die Gestaltung dieses Reiters aber und der Platz, der ihm in der Scenerie schliefslich angewiesen wurde, war, wie wir gesehen, erst die Folge der in letzter Stunde vorgenommenen Änderung in der Haltung des Reiters vorn rechts auf dem unserem Pferde des Windsorblattes so nahe verwandten, nach links sich aufbäumenden Pferde des Kampfes um die Fahne. So steht denn gewiss kein Hinderungsgrund der Annahme im Wege, dass unsere Kreidezeichnung, d. h. dieser Entwurf zum Reiter-

denkmal für Gian Giacomo Trivulzio mit dem nach rechts sich aufbäumenden, von den Füfsen des unter ihm auf dem Rücken liegenden Kriegers gestützten Pferde, um die Zeit der Rückkehr Leonardo's nach Mailand, d. h. im Jahre 1506, entstanden ist.

Werfen wir nun einen unbefangenen Blick auf das Gesamtblatt (Abb. S. 86), Mafse und Platz einer jeden der auf ihm vereinigten Denkmalsvorbereitungen in Erwägung ziehend, so muss es als ausgemacht gelten, dass die gröfste von ihnen, welche den Hauptteil des Mittelraumes einnimmt — eben diejenige mit dem im Vordergrunde unserer bisherigen Betrachtungen stehenden, nach rechts sich aufbäumenden Pferde —, als erste auf diese Fläche gesetzt wurde; dass von den schreitenden Pferden jenes oben in der Mitte und das ganz verwandte unten rechts (bei dessen Reiter dann der Kopf in die Konturen des darüber befindlichen Pferdehufes geriet und deshalb nur ganz flüchtig angedeutet blieb) später einander folgten und dass dann erst — in die unten links freigebliebene Stelle — der mit der Feder beendete, von einem Postament getragene Reiter skizziert wurde (den ich bereits oben als Abbild des Marschalls Gian Giacomo Trivulzio gekennzeichnet habe), eben wegen des geringen Umfanges des noch verfügbaren Platzes in kleineren Dimensionen.[1]

Somit würden wir schon aus den im vorangehenden dargelegten Gründen mit Notwendigkeit schliefsen müssen, dass die schreitenden Pferde dieses Blattes nach dem Wiedereintreffen Leonardo's in der Lombardei entstanden sind, auch wenn wir nicht im ersten Abschnitte dieses Beitrages gezeigt hatten, dass zwei derselben — und zwar gerade die nächst dem aufbäumenden Pferde zuerst auf diese Fläche gesetzten — in unmittelbarem Anschluss an das antike Reiterdenkmal des Regisole, d. h. auf dem Platze vor dem Dome von Pavia gezeichnet wurden.

Ziehen wir ferner in Betracht, dass unter denjenigen Entwürfen von Unterbauten für das Trivulzio-Denkmal, die wir als gleichzeitig mit Skizzen zur Schlacht von Anghiari oder im Zusammenhange mit Leonardo's Aufenthalte in Rom geschaffen erkannt hatten (Abb. S. 91, S. 87 unten links, S. 92 und S. 94), kein einziger sich befindet, der ein Pferd in schreitender Bewegung trüge, so kommen wir zu der Überzeugung, dass es dem Meister in der Entwickelung seiner Pläne für das Trivulzio-Denkmal genau so erging, wie ich dies (im Abschlusse des I. Beitrages) unter Heranziehung von

---

[1]) Kennten wir auch nicht die Gewohnheit Leonardo's, seine Aufzeichnungen möglichst weit rechts auf einem Blatte zu beginnen, so würden uns zu der Annahme dieser zeitlichen Reihenfolge schon zwei Thatsachen zwingen: erstens der Umstand, dass von den fünf Kreideentwürfen derjenige unten links der einzige ist, der — mit der oben hervorgehobenen Änderung — mit der Feder nachgezogen wurde, d. h. eine endgültige Gestalt erhielt; zweitens das Fehlen der oberen Brust und des Kopfes bei dem Reiter oben in der Mitte, der nach den vorhandenen Konturen und in der Haltung des rechten Armes sich doch als eine Skizze nach dem Regisole darstellt. Der obere Rand dieses Blattes ist genau von demselben Charakter wie die drei übrigen, so dass eine spätere Verstümmelung desselben ausgeschlossen erscheint — ebenso wie jede andere Kombination: nun und nimmermehr können wir voraussetzen, Leonardo habe das Pferd unten links zuerst auf das Blatt gesetzt, um dann die beiden anderen schreitenden Pferde in gröfserem, und zwar bei beiden gleich grofsem Mafsstabe folgen zu lassen —, auch wenn nicht jenes mit der Feder nachgezogene Pferd in seiner Gestaltung sich als eine Weiterentwickelung der beiden anderen herausstellte. Noch weniger aber ist es denkbar, dass er ein schreitendes Pferd oben in die Mitte des Blattes setzt, ein anderes, das doch schon wegen der Umbildung des Reiters später anzusetzen ist, in die Ecke rechts unten rückt, um in der Mitte rechts einen freien Raum zu erhalten.



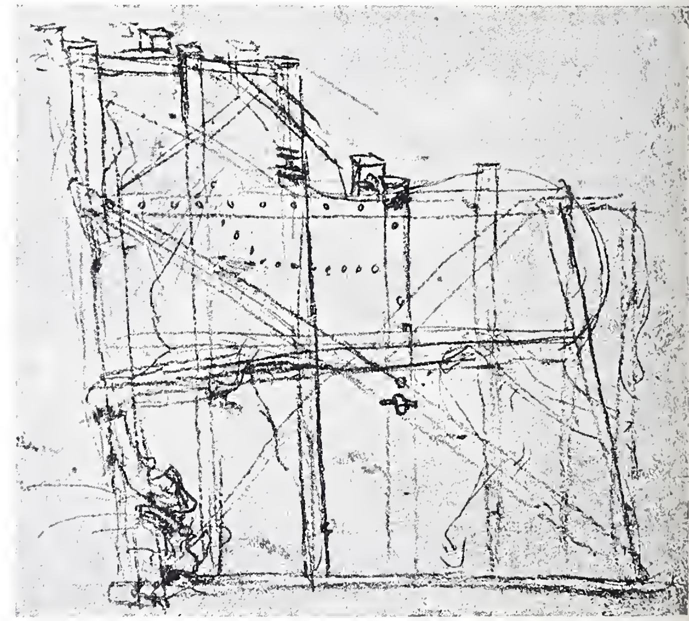
Leonardo. Früherer Entwurf zum Sforza-Denkmal. Windsor



Leonardo. Früherer Entwurf zum Trivulzio-Denkmal. Windsor (Ausschnitt aus dem auf S. 86 in verkleinertem Mafsstabe wiedergegebenen Blatte in der Gröfse des Originals)



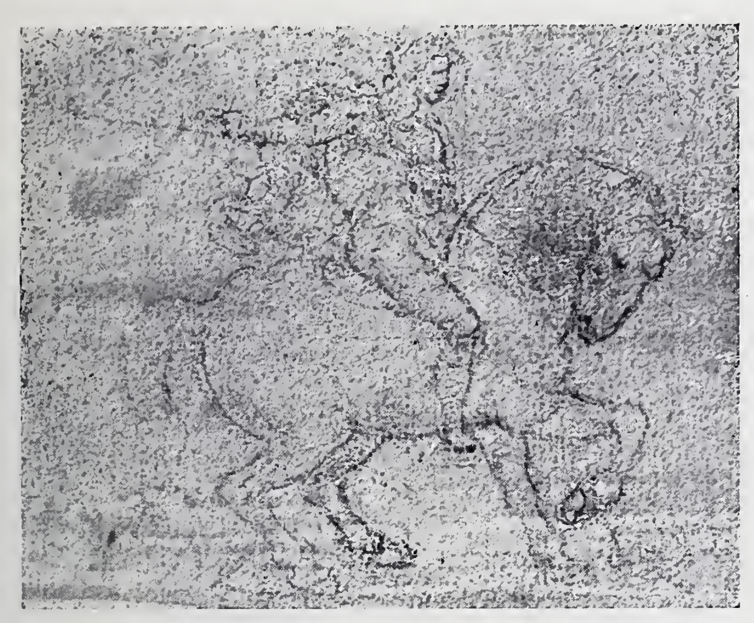
Leonardo. Späterer Entwurf zum Trivulzio-Denkmal. Windsor



Leonardo. Späteres Modell des Pferdes zum Sforza-Denkmal. Windsor

Aufzeichnungen seiner Hand gelegentlich der Geschichte des Sforza-Denkmales darlegen werde: als Ideal schwebte ihm ein in feuriger Erregung sich hoch aufbäumendes

Pferd vor; rein praktische Gründe aber zwingen ihn, auf diesen seinen Lieblingsplan zu verzichten und dem Tiere schliefslich eine schreitende Bewegung zuzuweisen.



Leonardo. Mittlerer Entwurf zum Trivulzio-Denkmal. Windsor

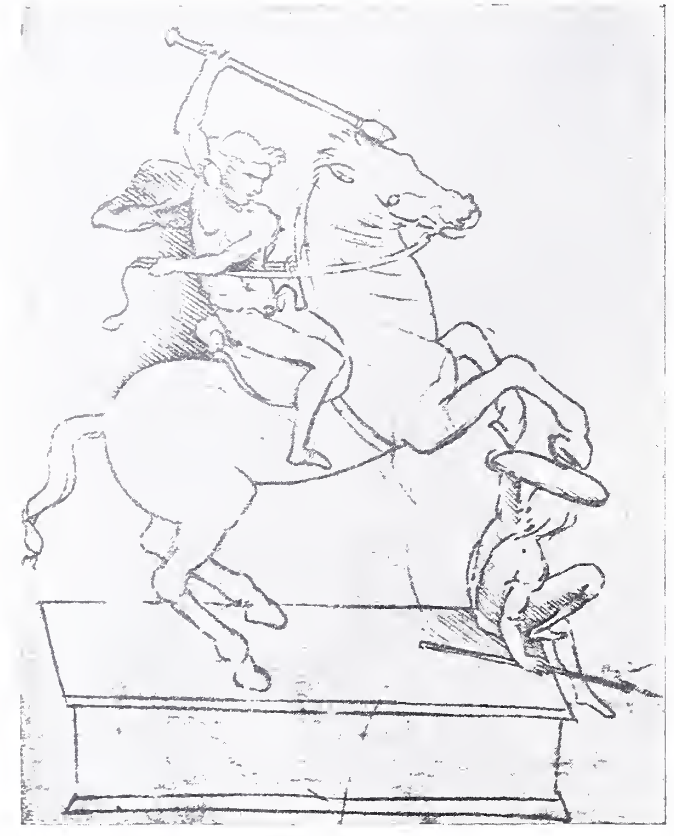
Wie schwer ihm dieses Zugeständnis an die rauhe Notwendigkeit wird, ersehen wir aus seinen wiederholten Versuchen, zwischen dem aufsteigenden und dem schreitenden Pferde eine Mittelstufe zu finden, bei der er des ihm lieb gewordenen Motives in der Biegung des Halses und der Wendung des gesenkten Kopfes doch nur zum Teil verlustig ginge; so erblicken wir nun unten auf dem von J. P. Richter als Pl. LXX veröffentlichten Blatte der Royal Library von Windsor einen Reiterdenkmalsentwurf (Abb. hier oben), bei dem das Pferd soeben in seinem Gange, wie vor einem plötzlich aufgetretenen Hemmnis zurückschreckend, innegehalten zu haben scheint, den Hinterteil niederduckend, das rechte Vorderbein zur Stützung des mächtigen Oberkörpers in schräger Richtung vorstemmend, das linke wie zur Abwehr erhoben und so in wirksamen Gegensatz zu dem Kopfe gebracht, der — noch ganz ähnlich, wie bei dem sich aufbäumenden Tiere des Fünfpferdeblattes (Abb. 98 oben rechts) —, an einen beinahe kreislinig geschwungenen breiten Hals ansetzend, fast bis zur Brust sich herablehnt und die edel geformte Stirn dem zur Rechten stehenden Beschauer zukehrt.

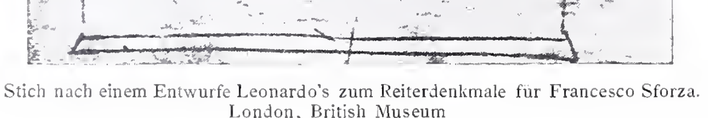


Leonardo. Spätere Vorbereitung zum Trivulzio-Denkmal. Windsor

Welches nun waren die Gründe, die Leonardo zum Aufgeben seiner ursprünglichen Absicht zwangen? Rein technischer Natur können dieselben nicht gewesen sein: solche hatten wohl — wie wir weiter unten sehen werden, wo wir gelegentlich der Heraussonderung des allerersten Reiterdenkmalmo-

delles noch einmal auf die hier genannten Entwürfe kurz zurückzukommen haben — die Gestaltung des Sforza-Denkmales entscheidend beeinflussen können; für die neue Aufgabe jedoch hätte der unterdessen auch in dieser Hinsicht weit fortgeschrittene Meister selbst bei dem steilsten Aufsteigen eines noch so grofsen und schweren Bronzepferdes nicht mehr in Verlegenheit geraten können. Man vergleiche nur vorläufig den hier unten abgebildeten Stich nach einem früheren kleinen Modelle zum Sforza-Denkmale, bei dem ein Vorderhuf des sich aufbäumenden Pferdes auf den wie schützend emporgehaltenen Schild eines vorn sitzenden Kriegers aufsetzte — derselben Figur, die ich in einem mailändischen Privatpalaste in Bronze gegossen auf-





Stich nach einem Entwurfe Leonardo's zum Reiterdenkmale für Francesco Sforza. London, British Museum



Sitzender Krieger, Bestandteil eines Modelles zum Sforza-Denkmal. Bronzeguss nach einem Gebilde Leonardo's. Mailand, Privatbesitz

zufinden das Glück hatte — mit der Art, wie z. B. in den auf S. 98 oben rechts und links neben S. 109 abgebildeten Entwürfen der mächtige Leib des Tieres gestützt wird: bei ersterem würde, eine Ausführung in riesigen Abmessungen — und Lodovico il Moro hatte doch eine *cosa in superlativo grado* in Auftrag gegeben — vorausgesetzt, die gewaltige Last die geplante Stütze eher nach vorn herausgedrückt haben, bei letzteren leiten die gegen den Bauch des Pferdes gestemmten Beine bez. Unterarme den Druck wirklich auf das Postament über und erzielen zwischen Vorderkörper und Hinterleib das ebenso den technischen Erfordernissen entsprechende wie künstlerische Harmonie bewirkende Gleichgewicht.

So kann also nur der Wunsch des Bestellers für eine Änderung des ersten Planes mafsgebend gewesen sein. Vergegenwärtigen wir uns die persönlichen Verhältnisse Leonardo's in jener Zeit! Beinahe drei Jahre hatte er an der Darstellung der Schlacht von Anghiari gearbeitet, durch zahlreiche Kümmernisse verbittert, die ihm — in der lang entbehrten Vaterstadt — aus dem Kreise seiner Mitbürger, vornehmlich wegen der Eifersucht Michelangelo's und des Verhaltens des für diesen Partei nehmenden Gonfaloniere Soderini, trotz seiner grofsbescheidenen Zurückhaltung, erwachsen waren. Ununterbrochen Hand in Hand mit jenen Reiterschlachtscenen hatten ihn Entwürfe zu einem neuen Reiterdenkmal beschäftigt, um immer mehr in den Vordergrund seines künstlerischen Sinnens sich hindurchzuarbeiten. Welch herber Schmerz musste — mögen wir auch vergebens in seinen Handschriften nach einem Ausdrucke dieser Empfindungen suchen — damals sein Herz erfasst haben, als er die Kunde von dem Zugrundegehen seines in der Corte Vecchia stehenden grofsen Pferdemodelles vernahm, auf das er so viele Jahre seiner besten Manneskraft verwandt hatte und das der Mitwelt wie ein Wunderwerk erschienen war. Und nun, nach dem Umschwung der politischen Verhältnisse, winkte ihm von neuem die Aussicht, ein monumentales plastisches Werk zur Ausführung zu bringen, zur Aufstellung in derselben Stadt, die einst den Sforza zur Residenz gedient hatte und die damals bestimmt schien, die urwüchsigsten Früchte seiner allseitigen Kunstthätigkeit — die mannigfaltigsten Wandmalereien im Kastell von Porta Giovia und im Cenacolo von S. Maria delle Grazie, die schönstgeschwungene Kuppel für den Marmordom Galeazzo Visconti's und das gewaltigste Denkmal für den ruhmreichen Begründer der neuen Dynastie in sich zu fassen. Hatten damals die Verblendung des Moro und der Verrat fremder Söldner die Verwirklichung der herrlichen Pläne durchkreuzt, so versprach der neu aufgegangene Stern eine neue Blütezeit heraufzuführen; nun endlich durfte der Meister hoffen, für all die erduldeten Enttäuschungen reiche Entschädigung zu erhalten; es war, als habe das Schicksal mit der Erfüllung seiner in edlem Selbstbewusstsein sich hoch aufschwingenden Hoffnungen nur warten wollen, bis er den Gipfelpunkt seiner Erfahrungen und seines Könnens erreicht hatte.

Und jetzt war er, am 30. Mai seitens der Signoria von Florenz auf drei Monate beurlaubt, wiederum in der lombardischen Hauptstadt eingetroffen und hatte sich dem Statthalter Louis' XII zur Verfügung gestellt. So erschien aber die Gelegenheit, die *defegni et architecture*, die er zuvor eingesendet (darunter sicherlich jenes Wachsmodell mit den auf zwei Seiten des Unterbaues sitzenden Gestalten, deren jede *einen Finger lang*, vergl. S. 91), persönlich zu erklären und die Ausführung eines derselben, mit der Bekrönung durch ein sich aufbäumendes Pferd, mit beredten Worten anzuempfehlen. Und dann kamen all jene praktischen Fragen zur Erörterung, wie sie so oft dem Fluge des Genius das höchste Ziel verwehrten und rieten, unter Aufopferung der sehnlichsten Wünsche klug mit dem Erreichbaren zu rechnen. Da war zunächst — die Möglichkeit der Ausführung gar nicht in Zweifel gezogen — der Betrag der Kosten in Erwägung zu ziehen, die, abgesehen von den reichlicheren Abmessungen, bei einem aufsteigenden Pferde einerseits durch das Erfordernis weit umständlicherer Gussvorrichtungen, andererseits durch das unerlässlich scheinende Hinzufügen der die Last stützenden Gestalt eines Unterworfenen hervorgerufen wurden. Aber auch in dieser Hinsicht hätte sich wohl leicht eine Einigung zu Gunsten Leonardo's erzielen lassen durch den Vorhalt, dass dieses Denkmal, wenn auch einem einzelnen Manne errichtet, doch ebensogut eine dauernde Verherrlichung des französischen Sieges bedeutete, dazu ein Zeugnis der Dankbarkeit und auch der Kunstliebe

des neuen Herrschers, der hinter dem verwöhnenden Glanze Lodovico Sforza's zum mindesten in keiner Weise zurückbleiben wollte.

Und der durch die politischen Verhältnisse stetig unwillkürlich hervorgerufene Vergleich zwischen der neuen und der verflossenen Herrschaft musste auch die Gestalt des noch nie völlig aus dem Gedächtnis der Zeitgenossen entschwundenen Modelles aus der Corte Vecchia wieder heraufbeschwören, und gerade bei diesem hatte Leonardo — wie wir am Schlusse des I. Beitrages im Zusammenhange deutlicher ersehen werden, wie aber bereits aus der S. 98 unten rechts vorgeführten Rötelzeichnung ersichtlich wird — zum ersten Male auf das antike Pferd von Pavia zurückgegriffen. Louis XII hatte dieses wiederholt gesehen, das letzte Mal vor Leonardo's Rückkehr bei dem Einzuge, den er als neuer Herzog von Mailand am 2. Oktober 1499 daselbst halten konnte. Und seine Bewunderung für das Meisterwerk war allgemein bekannt: dies geht schon aus dem Umstande hervor, dass die Pavesen ihn nach seinen neuen Siegen nicht besser zu ehren und zu erfreuen wussten, als dass sie ihm ein Banner mit dem sorgfältig gestickten Abbilde des Regisole als Geschenk bereiteten.

So stand auf der einen Seite der von d'Amboise vertretene Wunsch des Königs, auf der anderen das wohlbegründete Verlangen Leonardo's, der, bei all seiner Bewunderung für das antike Pferd, etwas völlig Neues zu schaffen gedachte, der Entwickelung seines eigenen künstlerischen Könnens wie dem Fortschritte der Zeit Rechnung tragend. Er hoffte noch, den Widerstand an mafsgebender Stelle zu besiegen, indem er den ihm selbst so gelungen dünkenden zuletzt in Vorschlag gebrachten Entwurf — und als solchen haben wir den auf S. 98 oben rechts abgebildeten zu betrachten — fallen liefs und seinen Auftraggeber durch einen neuen überraschte, der an Kühnheit in der Bewegung des sich aufbäumenden Pferdes alle bisherigen weit übertraf und mit letzteren nichts gemein hatte als den Grundgedanken für die Gestaltung des Reiters. Damals entstand die grofsartige (gleichfalls in Windsor Castle aufbewahrte und auf der Tafel links neben S. 109 abgebildete) Darstellung, bei der das Pferd als reifstes Erzeugnis der durch die römischen Eindrücke neu befruchteten Phantasie des Meisters, der Reiter als letztmögliche Fortbildung des (oben so oft genannten) alten Kriegers in der Vierreitergruppe der Schlacht von Anghiari sich darstellt (vergl. die Abb. auf S. 86, S. 87 und links neben S. 109).

Weit über Erwarten lange zogen sich die Verhandlungen zwischen Leonardo und Chaumont hin — ein Zeichen, mit welcher Zähigkeit der Künstler seine Pläne verteidigte. Als der Statthalter erkannte, dass vor Ablauf des letzterem zugestandenen Urlaubes ein Abschluss nicht zu erhoffen war, entschloss er sich, am 18. August an die *Ausgezeichneten, zu ehrenden Herren, den Gonfaloniere und die Prioren der Freiheit des Florentinischen Volkes* ein Schreiben mit der Bitte um Verlängerung der Frist zu senden: *Weil wir noch des Meisters Leonardo bedürfen, damit er uns ein gewisses Werk liefere, das wir ihn haben anfangen lassen, so werden Euere Excellenzen damit einen grofsen Gefallen thun; und so bitten wir Sie, zu thun: die Zeit zu verlängern, die Sie selbigem Meister Leonardo gegeben haben, ohne dass das Versprechen im Wege steht, das von ihm gemacht worden ist; damit er in Mailand verweilen kann und in besagter Zeit selbiges Werk für uns liefern kann — wobei wir bei allen Ihnen vorkommenden Bedürfnissen uns stets ganz bereit halten und uns Ihnen empfehlen... Ganz der Eure: Amboize, Königlicher General-Statthalter diesseits der Berge, Grofsmeister und Marschall von Frankreich.* Diese vom Vicekanzler noch weiter begründete Bitte wird zunächst für den ganzen September

bewilligt, und nachdem es auch da noch zu keiner Entscheidung gekommen, beginnt nun ein sich in gewissen Zeitabschnitten wiederholender Briefwechsel, bei dem von französischer Seite einerseits dem von Leonardo der Heimatsbehörde gegenüber bekundeten Pflichtgefühl, andererseits der Bewunderung über *le proue facte de lui de qualche cosa che li hauemo domandato — de desegni et architectura — et altre cose pertinente alla condictione nostra* Ausdruck gegeben wird, von florentinischer aber dem sich steigernden Unmut über das Verhalten des Künstlers, *der sich nicht betragen habe, wie er es dieser Republik schuldig gewesen wäre, weil er eine gute Summe Geldes genommen, allein nur einen kleinen Anfang einem grossen Werke gegeben habe, das er zu machen hatte.* (Schriftstücke, die ich an anderer Stelle im originalen Wortlaute veröffentlichen werde.) Da traf im Januar 1507 ein vom Florentiner Gesandten am Hofe Louis' XII am 12. aus Blois abgesandter Brief ein mit der Nachricht, dass er am selbigen Morgen eine Unterredung mit dem Könige gehabt habe und dass dieser ihn aufgefordert, die Signoria dringend zu bitten, Leonardo so lange in Mailand zu belassen, bis der Herrscher selbst dort einträfe. So musste der Gonfaloniere wohl oder übel seine Zustimmung geben.

Unterdessen aber erschien das Schicksal von Leonardo's Lieblingsplane besiegelt: der Meister hatte sich in das Unvermeidliche schicken müssen und begonnen, Einzelpläne für ein schreitendes Pferd auszuführen, hierbei auf das Pferd des Regisole zurückgreifend. Weit aber würden wir fehlgehen, wollten wir annehmen, er hätte in der Hoffnung, den Auftrag zum Gusse zu erlangen, so weit seine eigene Natur verleugnet, dass er sich zu einer sklavischen Nachahmung des antiken Werkes herbeigelassen hätte. — Wir haben im I. Beitrage gesehen, in welcher Weise er anderthalb Jahrzehnte früher der Aufgabe gerecht wurde, die Replik eines Praxitelischen Werkes zu dem göttlichen Bewacher der Sala del Tesoro des Mailänder Kastells umzugestalten; wie sorgfältig er den Rumpf, die schön geschwungene Grundlinie des Vorbildes festhaltend, mit der unter allen damaligen Künstlern nur ihm eigenen Kenntnis der Anatomie und Beherrschung der Ausdrucksmittel durcharbeitet; wie er dann das Motiv des hinter das Standbein zurücktretenden Spielbeines mit dem für ihn so charakteristischen Forschereifer (vergl. Beitrag III, S. 253 und die danebenstehende Tafel) bis an die äusserste Grenze des Möglichen steigert; wie er durch die Modellierung des von ihm in feinstem Abwägen der formellen und malerischen Gegensätze hinzugefügten Gewandstückes das vollkommene Gleichgewicht wiederherstellt und wie er diese unvergleichliche Schöpfung derart mit dem Geiste seiner Zeit zu erfüllen versteht, dass der unbefangene Blick ein lebenstrotzendes Gebilde des Florentiner Quattrocento vor sich stehen sieht und erst die Forschung mit ihrem gelehrten Rüstzeug kommen müsste, um den Zusammenhang mit der Antike festzustellen. — Wir erfuhren dann ebendort, wie Leonardo dasselbe Grundmotiv auf eine weibliche Gestalt, die stehende Leda, übertrug, und wie er nicht müde wurde, sich über die Lebensäusserungen dieser Figur von allen Gesichtspunkten aus klar zu werden, wie er selbst ihren Haarputz mit der nur ihm eigenen Gewissenhaftigkeit von verschiedenen Seiten her darstellt und auch alles Beiwerk mit seinem Wesen erfüllt.

Und in ganz ähnlicher Art sehen wir ihn nun die ihm neu erstandene Aufgabe angreifen. Er skizziert zunächst das Pferd auf dem Domplatze von Pavia, um dann einen jeden Einzelteil desselben am lebenden Tiere wiederholt zu studieren und mit dem Stifte auf dem Papier festzuhalten. Eine ganze Reihe gerade aus solchem Anlasse entstandener Zeichnungen sind uns erhalten: eine derselben, die ich in der National-Galerie von Budapest fand, kann ich unten in Lichtdruck ab-



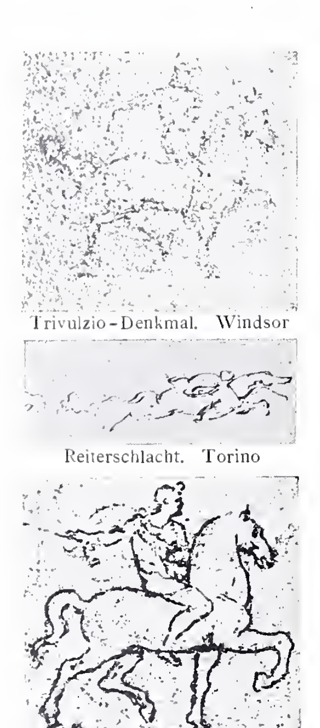
Der Marschall Gian Giacomo Trivulzio.
Ausschnitt aus einer Miniatur der Biblioteca Trivulziana.
(Vergl. die Abbildung auf S. 130 des I. Beitrages)



Caradosso (?) Schaumünze des Marschalls
Gian Giacomo Trivulzio



Leonardo. Skizzen zum Trivulzio-Denkmal und zur Reiterschlacht. Torino, Biblioteca di S. M. il Re



Trivulzio-Denkmal. Windsor

Reiterschlacht. Torino

Trivulzio-Denkmal. Windsor Castle, Royal Library



Leonardo. Späterer Entwurf zum Trivulzio-Denkmal. Windsor Castle

bilden.[1]) Sie zeigt uns vier Studien nach linken Vorderbeinen, wie Pferde vorzüglicher Rassen dieselben in feurigem Ansporn zu heben pflegen. Ein ganz ähnliches Blatt besitzt die Royal Library von Windsor.

Je mehr sich nun aber Leonardo in die Verwirklichung vertieft, um so weiter entfernt er sich von seinem Vorbilde. Schon auf der frühesten, an dieser Stelle (oben auf der Tafel links neben S. 81) vorgeführten Skizze bemerken wir, wie er den leicht gehobenen Kopf des Regisolepferdes sich zur Brust herabsenken lässt — eine Stellung, die wir dann auch bei dem unteren Pferde desselben Blattes sowie bei den schreitenden Tieren auf S. 86 wiederfinden —, bei dem wiederholt als zeitlich letzten gekennzeichneten unten links in vollkommenstem Grade. Auf die Stütze des erhobenen linken Vorderbeines des Pferdes von Pavia verzichtet Leonardo vom ersten Wendepunkte zur praktischen Verwertung an, und da, wo nun aus diesen Vorstudien sich wirklich ein neuer Plan für die Ausführung des Trivulzio-Denkmales herausbildet — eben auf der soeben genannten Skizze unten links auf Abb. S. 86 —, sehen wir auch Stützen für das erhobene linke Vorderbein und das erhobene rechte Hinterbein vorgesehen, für ersteres — in kühner Fortbildung eines schon beim letzten Sforza-Denkmalmodelle (Abb. S. 98 unten rechts) gewählten Behelfes — ein umstürzender Wasserkrug, für letzteres eine nach vorn kriechende Schildkröte.

Allein diese leichteren Änderungen genügen dem Künstler nicht, immer mehr gewinnt seine urkräftige Eigenart die Oberhand. Auf demselben Blatte (J. P. Richter Pl. LXXI), dessen obere Hälfte das antike Pferd, unter Beibehaltung seiner Gangart, durch Umbildung von Kopf und Nacken sowie der Gesamtverhältnisse in leonardeskem Gepräge erscheinend vorführt (Abb. S. 83 unten), erblicken wir unten rechts ein kleineres Pferd, bei dem nunmehr — im Gegensatze zu jenem — das rechte Vorderbein und das linke Hinterbein gehoben ist (Abb. unten links auf S. 104), während der Reiter (Gian Giacomo Trivulzio) im wesentlichen noch dem mit der Feder skizzierten des Fünfpferdeblattes (Abb. S. 86 unten links) entspricht. Der so gewonnene Typus erfährt dann eine monumentale Ausgestaltung oben auf einem Windsorblatte, das von J. P. Richter als Pl. LXX veröffentlicht ist (Abb. S. 84). Überall jedoch, welchem Beinepaar auch die Funktion des tragenden Auftretens zuerteilt sein möge, erscheinen die beiden wechselseitig ausgreifenden Beine bis zu einer Höhe erhoben, wie sie in Wirklichkeit gar selten, nur bei ganz edlen Tieren in Entwickelung vollster Spannkraft, zur Erscheinung kommt. Hinsichtlich dieses Motivs bleibt Leonardo bei den Entwürfen zum Trivulzio-Denkmal in engem Anschlusse an das Pferd des Regisole — dem er bei dem letzten Modelle zum Sforza-Denkmal (Abb. S. 98 unten rechts) nur für das erhobene Vorderbein Geltung verschafft hatte —, und ihm gerade sind jene eingangs angeführten Worte von Foglio 147 recto des Codex Atlanticus gewidmet: *wo die natürliche Lebhaftigkeit fehlt, ist es notwendig, eine accidentale zu machen.*

Einen ganz erheblichen Fortschritt zeigt dann das Pferd der von J. P. Richter als Pl. LXXII wiedergegebenen Windsorzeichnung (Abb. S. 104 unten rechts), in deren Reiter wir wiederum ein offenbares Abbild des grofsen Marschalls erkennen müssen und deren Technik, besonders in den sich kreuzenden Strichlagen des Halses und des Nackens, uns ohne weiteres in die letzten Jahre des ersten Cinquecentojahrzehnts

---

[1]) Ich danke es dem zuvorkommenden Interesse des K. Kommissars Herrn Dep. Kammerer, dass ich die in der Pester National-Galerie aufbewahrten Zeichnungen Leonardo's von späteren Zuthaten befreien und photographisch aufnehmen lassen konnte. Auch Herr Ing. Petrowitsch unterstützte auf das Dankenswerteste meine Bemühungen.

versetzt. Hier hat Leonardo dem von reifstem Leben erfüllten Tiere einen fast heroischen Charakter verliehen, und er erzielt diese Wirkung nicht zum wenigsten dadurch, dass er den stolzen Kopf in selbstbewusster Drehung des kraftstrotzenden Nackens zur Seite sich wenden lässt. Und seltsam — mit dieser Bewegung sehen wir einen Vorgang sich wiederholen, der — wie ich am Schlusse des I. Beitrages auf Grund einer eigenhändigen Aufzeichnung des Meisters zeigen werde — ungefähr fünfzehn Jahre früher dem letzten Modelle zum Sforza-Denkmale ein eigenartiges Gepräge gab. Und wir werden gut thun, uns gelegentlich dieses Umstandes wiederum der Vorgänge zu erinnern, die ich auf S. 234 des III. Beitrages kurz erwähnt habe. Am 28. Mai 1507 war Louis XII, nachdem er den Aufstand der Genuesen niedergeschlagen, in Mailand eingezogen und hatte endlich den Mann von Angesicht geschaut, den *alle lieben mussten, hätten sie ihn auch niemals aus der Gegenwärtigkeit gekannt*, und hatte mit ihm, soweit es die Staatsgeschäfte nur zuliefsen, den regsten Gedankenaustausch über die künstlerischen Pläne unterhalten. Dann kam der Tod von Leonardo's Onkel Francesco und somit die Erbschaftsstreitigkeiten mit seinen Brüdern dazwischen, und am 26. Juli stellt der König seinem *chier et bien aime Leonard dau͞ncy* jenen beide ehrenden Geleitbrief aus, der die Signoria von Florenz nicht nur an jedem Vorwurf verhindern, sondern zu warmer Unterstützung des Künstlers bewegen sollte. Als dann der 1. Mai 1509 Louis XII wiederum in die lombardische Hauptstadt als Sieger einreiten sah, da schien für den seiner harrenden Meister der Augenblick gekommen, den bindenden Auftrag zur Ausführung des Trivulzio-Denkmals zu erlangen.

Und nun gedenken wir der auf S. 226 des III. Beitrages abgebildeten Vorderseite des den Kostenanschlag zum *ſepulcro di meſſer giovãnj iacomo da trevlſo* tragenden Foglio 179 des Codex Atlanticus, dessen Skizzen von automatisch zu bewegenden Tieren wir auf Grund der Datierung der daneben stehenden Berechnungen von gemischtlinigen Dreiecken als Vorbereitungen für die nach dem Siege von Agnadello stattfindenden Einzugsfeierlichkeiten festgestellt haben. Ferner hatte ich im III. Beitrage darauf hingewiesen, dass diese planimetrischen Ausführungen und Tierskizzen über die Vorbereitung zur rechten Hand des hl. Johannes gesetzt waren, und zwar mit einer eigenartigen grünen Tinte, deren sich Leonardo von seiner Rückkehr nach Mailand ab zum Niederschreiben mathematischer Abhandlungen in einem besonderen Hefte bediente. Und es war mir gelungen, die Entstehung dieses Manuskriptes noch genauer zu bestimmen, indem ich die neben die Skizze zur linken Hand jener Halbfigur geschriebenen Lehren über die Verwandlung der Pyramide in ein Parallelepipedon sowie über die Halbierung der Pyramide auf Foglio 146 verso des Codex Atlanticus (Abb. S. 238 des III. Beitrages) gleichfalls zur Mitte des Jahres 1509 zurückführte.

So kann es denn keinem Zweifel unterliegen, dass jener Kostenanschlag für das Trivulzio-Denkmal, der mit derselben grünen Tinte auf die Rückseite des Foglio 179 des Codex Atlanticus gesetzt ist, in eben jener politisch so bedeutsamen Epoche entstanden ist, d. h. bald nach dem am 1. Mai 1509 erfolgten Einzuge Louis' XII. Der König hatte mehr denn je Ursache, seinem Marschall eine grofsartige Ehrung zu teil werden zu lassen, und zugleich konnte sich keine schönere Gelegenheit bieten, Leonardo eine Entschädigung für den ihm einst von französischer Seite zugefügten Verlust zu bieten, ja, es erschien ihm als eine Ehrenpflicht, darauf hinzuwirken, dass das Pferd des neuen Denkmals wie eine veredelte Wiedergeburt des in der Corte vecchia zerstörten sich darstellte. Zugleich aber hielt er sich frei von Vorschriften, die wie Gelüste eines Emporkömmlings hätten erscheinen können: er wünschte nicht

eine *cosa in superlativo grado*, ihm genügte der *corsiere grande al naturale*, stammte er nur von der Hand Leonardo's.

Hatte der Künstler auf die Ausführung eines sich aufbäumenden Pferdes und die Hinzufügung der Gestalt eines Unterworfenen Verzicht leisten müssen, so fand er glänzenden Ersatz durch die reichere architektonische und plastische Entwickelung, die nunmehr der Unterbau erhalten sollte und die er gelegentlich des Sforza-Denkmals — schon wegen der riesigen Abmessungen des Pferdes und wegen des Ortes der Aufstellung — niemals hatte erhoffen dürfen. War er, solange er in Mailand neben Bramante als Baumeister thätig war, in der Entwickelung von Sockeln, Trägern und Gesimsen bei der einfachen Profilierung stehen geblieben, die er als geistiger Schüler Brunellesco's und Michelozzo's während seiner ersten Florentiner Periode gepflegt, so hatte er sich jetzt zu einer Kraft architektonischer Formengebung hindurchgearbeitet, die ein Kenner seiner Pläne für die Bauten der Mailänder Domkuppel, San Lorenzo's, des Chores und des Kreuzganges von S. Maria delle Grazie auch nicht von fern geahnt hätte. Die Weise Bramante's hatte ihn völlig unberührt gelassen; auch der von ihm so hoch verehrte Francesco di Giorgio Martini galt ihm nur für Festungsbauten als Vorbild. Was ihn jedoch mächtig ergriff und eine völlige Wandlung in seinen architektonischen Bestrebungen hervorrief, das waren die Bauten Roms, und zu ihnen wurde er hingeleitet durch seinen Landsmann und Freund Giuliano da San Gallo, der einst nach Mailand gekommen war, um für Lodovico Sforza einen herrlichen Palast zu bauen, und den er damals Einblick in all seine Pläne hatte gewinnen lassen. Und in Rom wiederum war, gleichzeitig mit Leonardo, der junge Michelangelo, und eben Giuliano da San Gallo war es gewesen, der des letzteren Vorzüge bei Julius II warm empfohlen hatte.

Dieser die idealsten Ziele verfolgende Giuliano diente dann mehr als ein Mal als Vermittler zwischen Michelangelo und Leonardo, die in schroffstem Gegensatze zu einander zu stehen schienen und von denen ein jeder doch den anderen als den einzigen erkannt hatte, der Anspruch darauf machen durfte, den Gipfel der Kunst in Besitz zu halten. Und es treten — genau, wie ich dies gelegentlich des David und so manch anderer epochemachender Gestalt zeigen werde — zu gleicher Zeit bei beiden Meistern ganz ähnliche künstlerische Motive in Erscheinung, die der übrigen Kunstwelt gegenüber etwas noch nie Dagewesenes bedeuten und deren Verwandtschaft untereinander um so wunderbarer erscheinen muss, als ja die Annahme eines persönlichen Verkehrs zwischen beiden völlig ausgeschlossen bleibt. Zu diesen Motiven gehören die den Stützen der Grabmäler — dort für Julius II, hier für Gian Giacamo Trivulzio — vorgestellten gefesselten Sklaven.

Betrachten wir nun die Unterbauten der Denkmalsentwürfe, die ich auf S. 92 und 93 abgebildet habe, so bleibt uns wohl zu bedenken, dass der Gefesselte unten links auf S. 93 in der Originalzeichnung (vergl. J. P. Richter Pl. LXVI, Abb. S. 129 des I. Beitrages) links neben dem Entwurfe unten rechts von S. 92 steht, den ich doch oben, schon wegen der Verwandtschaft des Pferdes mit demjenigen vorn rechts im venezianischen vorbereitenden Entwurf zur Reiterschlachtgruppe, als früheren Entwurf zum Trivulzio-Denkmal nachgewiesen hatte. Dorthin ist er als Variante des Gefesselten gesetzt, der seinen Platz rechts unten am Sockel erhalten hat. Eben diese Variante nun kehrt, dem architektonischen Aufriss fest eingeordnet, am Unterbau desjenigen Denkmalentwurfes wieder, der sich, in Rötel skizziert, Pferd und Reiter unter Veränderungen mit der Feder darübergesetzt, auf einem von J. P. Richter als Pl. LXXIV veröffentlichten Windsorblatte vorfindet (in bedeutend verkleinertem Mass-

stabe auf S. 93 abgebildet). Und fassen wir diesen Unterbau genauer ins Auge, wie er sich als offene, von Säulen getragene Halle mit flacher Decke darstellt, unter der der freistehende Sarkophag mit der darauf liegenden Gestalt des Toten sichtbar wird, müssen wir da nicht den Kostenanschlag von Foglio 179 verso des Codex Atlanticus uns vergegenwärtigen mit seinem ein Pferd in natürlicher Gröfse tragenden, vier Ellen langen, zwei Ellen breiten Basament, dessen mit drei Rosoni geschmückte, also flache Decke auf acht Säulen ruht, deren jeder eine Figur vorgestellt ist, während an jeder Ecke und in der Mitte einer jeden Langseite eine Harpyie mit einem Kerzenhalter angebracht ist, in der Mitte die *figura del morto* und an der Schmalseite des Sockels je eine Tafel, an dessen Langseiten je zwei *tavole con figure e trunfei*?

Und nehmen wir hierzu das Pferd, das in seiner von der Feder bestimmten zweiten Redaktion die engste Verwandtschaft zu dem auf S. 104 unten rechts abgebildeten bekundet, gleichwie der Reiter in Haltung und Gebärde mit demjenigen dieser letzteren Zeichnung übereinstimmt, so können wir nicht fehlgehen in der Annahme, dass dieser Entwurf von S. 93 hinsichtlich des Unterbaues nahezu zu identifizieren bleibt mit dem Louis XII nebst Kostenanschlag unterbreiteten endgültigen Plane, während Pferd und Reiter unmittelbar dem auf S. 104 unten rechts abgebildeten vorangehen, dass wir also im letzteren die schliefslich von Leonardo gewählte Darstellung wiedergegeben sehen. Und in dieser Überzeugung bestärken uns zwei kleinere Repliken eines Trivulzio-Denkmalentwurfes, die eine jenes auf S. 104 oben links abgebildete Miniaturbild in der Biblioteca Trivulziana, die andere eine Bronzestatuette des Museo Civico in Mailand, die ich an anderer Stelle vorführen werde, die offenbar auf jetzt verschollene, den beiden Reitern von Abb. S. 93 und Abb. S. 104 unten rechts auch hinsichtlich der Rüstung ganz nahestehende Entwürfe Leonardo's zurückgehen.

Ich habe hier notgedrungen, nur um unsere Aufgabe, das erste Modell zum Sforza-Denkmal herauszusondern, möglichst sicher und rasch zu erreichen, die Sprache auf Entwürfe Leonardo's zum Trivulzio-Denkmal bringen und somit die vielleicht brennendste Frage der gesamten Leonardo-Forschung erörtern müssen — beim ersten Anschein gewiss ein recht gewagtes Unternehmen, wenn man in Betracht zieht, dass ja bisher alle diejenigen, die vor mir über Leonardo's Reiterdenkmäler sich haben vernehmen lassen, ohne Ausnahme sämtliche von mir in diesem Beitrage vorgeführten Entwürfe auf das Sforza-Denkmal bezogen und als solche nicht ohne Leidenschaftlichkeit verteidigt haben. Und um so kühner muss mein Vorgehen erscheinen, als ich mit der Beweiskraft der von anderer Seite bereits abgebildeten Entwürfe mich begnügen, auf zahlreiche andere in den Sammlungen von Windsor Castle und anderwärts schlummernde Zeichnungen des Meisters vorläufig verzichten musste — denn, obwohl ich hier nur in knappen Umrissen die Entwickelungsgeschichte des Trivulzio-Denkmales vorführen konnte, so viel muss klar geworden sein, dass eine solche ohne gleichzeitige, mit sämtlichen nur aufspürbaren Studien illustrierte Geschichte von Leonardo's Darstellung der Reiterschlacht von Anghiari nicht geleistet werden kann. An dieser Stelle glaubte ich mich — soweit es für unseren Zweck von nöten ist — auf den offenen Blick und das unbefangene Urteil des Lesers verlassen zu dürfen, der (in der Einsicht, dass Entwürfe zum Sforza-Denkmal doch nicht mehr nach 1493 entstanden sein können) unmöglich zugeben kann, dass die Architektur der auf S. 91, 92, 93 und 94 abgebildeten Unterbauten dieser frühen Entwickelungsperiode Leonardo's als Architekten angehöre; der wohl





LEONARDO DA VINCI

PFERDESTUDIE

METALLSTIFTZEICHNUNG IN DER NATIONAL-GALERIE ZU PEST



LEONARDO DA VINCI

ENTWURF ZU EINEM REITERDENKMAL FÜR GIAN GIACOMO TRIVULZIO

WINDSOR. ROYAL LIBRARY

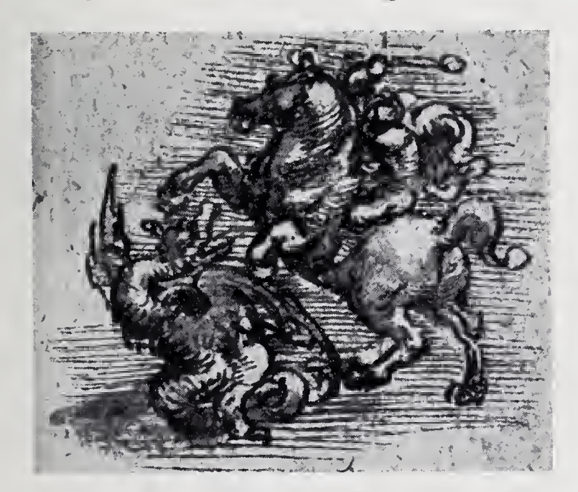


weifs, dass Leonardo zu Beginn der neunziger Jahre nicht in jener Technik gezeichnet hat, in der die Pferde von S. 91, 92, 93 und 104 unten rechts ausgeführt sind; der den ungeheueren Stilunterschied wahrzunehmen versteht, der z. B. zwischen dem sich aufbäumenden Pferd oben links auf S. 98 und dem rechts daneben abgebildeten auftritt, und den vor allem die engen Beziehungen überzeugen müssen, die einerseits zwischen dem Pferde des auf S. 92 unten rechts abgebildeten früheren Entwurfes und dem sich nach links aufbäumenden Pferde der venezianischen vorbereitenden Skizze für die Vierreitergruppe der fest in die Mitte des ersten Cinquecentojahrzehnts datierbaren Darstellung der Schlacht von Anghiari, andererseits zwischen dem aufsteigenden Pferde rechts in der Mitte des Fünfpferdeblattes (Abb. S. 86) und dem Pferde vorn rechts in der uns von Rubens überlieferten schliefslichen Redaktion derselben Gruppe (Abb. S. 87 oben) bestehen. Weitere Stützen meiner Behauptung — falls sie als solche erforderlich scheinen sollten — wird der Schluss des I. Beitrages bringen, wo wir auch die genauen Vorschriften Leonardo's für den Guss des Pferdes kennen lernen.



Kampf eines Reiters gegen einen Drachen. Bronzeplakette. Berlin. K. Museum

In der reichen Plakettensammlung des Königlichen Museums befindet sich eine ganze Anzahl von Werken, die auf Zeichnungen oder Modelle Leonardo's von Reiterdenkmälern oder Reiterkämpfen zurückgehen. Ich führe hier vorläufig nur einige wenige vor, die zu den oben abgebildeten Darstellungen in näheren Beziehungen stehen. Da fiel mir vor allem in der Abteilung von Werken niederländischer Plastik eine rechteckige Bleiplakette (Inv.-Nr. 2216, Abbildung S. 87) mit einer Darstellung des Opfertodes des Marcus Curtius auf, in welcher das sich aufbäumende Pferd geradezu eine Übersetzung der Mittelzeichnung von Abbildung S. 86 ins Plastische genannt werden kann (das dem Hintergrunde zugewendete Hinterbein ist gleichfalls auf Leonardo's Darstellung, wenn auch als erster Entwurf nur leicht skizziert, wohl zu erkennen). Der Reiter zeigt die engste Verwandtschaft sowohl zu demjenigen des soeben genannten, wie zu dem des hier daneben abgebildeten Entwurfes zum Trivulzio-Denkmal, nur für die Arme musste der Plastiker in Verlegenheit geraten durch die Umkehrung der Gruppe nach der linken Seite hin. Hier half er sich durch Wiedergabe der Arme des bei Leonardo vorn rechts am Boden liegenden Besiegten, wobei er den rechten, Hals und Brust überschneidenden Arm besonders kräftig hervortreten liefs. Die einzige



Leonardo. Kampf eines Reiters gegen einen Drachen. Federskizze. Windsor. Royal Library

wesentliche Änderung, die die Plakette dem Entwurfe Leonardo's gegenüber aufweist, zeigt sich in der Stellung des rechten Vorderbeines, dessen Huf auf ersterer tiefer herabhängt — eben um die durch das Fortbleiben des dort am Boden liegenden Besiegten entstandene Lücke teilweise auszufüllen und zu versuchen, das von Leonardo so trefflich erwogene künstlerische Gleichgewicht wiederherzustellen. Auf die niederländische Herkunft des Künstlers,[1] der der Wiedergabe des Pferdes sich leidlich gewachsen zeigt, deutet die plumpere Modellierung des unbekleideten Körpers des Reiters, sowie die Gestaltung alles desjenigen, was er der Darstellung Leonardo's hinzufügte: des Helmes, des Sattels mit dem hohen Vorderbuge, des Riemenzeuges, ferner der im Mittelgrunde vorn rechts herbeieilende behelmte Krieger und die Behandlung des architektonischen Hintergrundes. Vielleicht lag dem Plastiker eine ausgeführtere Zeichnung Leonardo's nach jener jetzt in Windsor Castle befindlichen Skizze vor, eine Vermutung, für die eine jetzt bei Mr. Taylor in London befindliche freiplastische Bronzegruppe spricht — offenbar gleichfalls niederländischen Ursprungs, im wesentlichen auf Leonardo's Erfindung zurückgehend, nur dass der Unterkörper des Besiegten eine andere Lage erhalten hat und das rechte Knie als Träger des Pferdeleibes herangezogen ist.

Ein anderes Halbrelief der Berliner Sammlung, bei dem das Vorbild Leonardo's unverkennbar bleibt, trägt eine kleine runde Bronzeplakette (Inv.-Nr. 1234, Abbildung S. 109), mit der Darstellung eines auf nach rechts sich aufbäumendem Pferde sitzenden nackten Jünglings, mit langem, rückwärts wehendem Haar und Mantelstück, wie er in der erhobenen Rechten einen grofsen Tierkinnbacken schwingt und so einen Drachen bedroht, der vorn rechts unterhalb des Pferdes am Boden liegt. Der Reiter zeigt wieder enge Beziehungen zu denjenigen der S. 86 und neben S. 109 gegebenen Reiterdenkmäler, sowie zu dem ofterwähnten alten Krieger links in der Mitte der Reiterschlachtgruppe. Besonders leonardesk erscheint aber auf dieser Plakette das Pferd, zumal der auf ungewöhnlich breitem Halse aufsetzende kurze Kopf, dessen sich sträubende Mähne bis weit in die Stirn sich vorzieht, der in malerischer Verkürzung von unten vorn nach oben hinten sich seitwärts neigt, so dass der obere Knochen der Augenhöhle scharf betont heraustritt; und in allen diesen Eigenschaften scheint der Plastiker Leonardo's neben S. 109 abgebildetem Entwurfe zum Trivulzio-Denkmal gefolgt zu sein. Die veränderte Stellung des erhobenen Armes, besonders aber der hochragenden, wie auf der genannten Zeichnung an eine überaus kräftig modellierte Brust ansetzenden Vorderbeine im Relief erklären sich leicht mit der notwendigen Einordnung in das Rund. Wohl möglich aber ist es, dass von Leonardo's Hand eine ganz ähnliche Darstellung von St. Georg's Kampf mit dem Drachen vorhanden war, die dem Künstler unserer Plakette als Vorlage diente; auf einem Blatte in Windsor Castle, das verschiedene Studien von Pferden zur Reiterschlacht trägt, befinden sich auch etliche Entwürfe zu solchen Drachentötungen, und ich habe zuerst schon vor mehr als zehn Jahren öffentlich darauf hingewiesen, wie diese Federskizzen dem jungen Raffael zum Vorbild dienten, der gerade damals dem Herzog von Urbino die für den König von England bestimmte Tafel mit dem ritterlichen Streiter zu malen hatte.

---

[1]) Wir haben in dem Fertiger der Plakette wohl ein Mitglied der niederländischen Künstlerkolonie zu erblicken, die in der Mitte des Cinquecento in Florenz ihr Quartier aufgeschlagen und ihre Studienreisen bis in die römische Campagna ausdehnte, am Tage rastlos kopierend, am Abend mit ihren tollen Streichen Einwohner und Behörden zur Verzweiflung bringend, wie zahlreiche, mit köstlichen Episoden versetzte Prozessakten des Florentiner Staatsarchivs der Nachwelt überliefert haben.

Noch eine Plakette des Berliner Königlichen Museums ziehe ich hier in Betrachtung, die, an sich ein schwaches Machwerk, durch ihre Beziehungen zu Leonardo einen ganz eigenen Wert erhält (Inventar-Nr. 2217, Abb. S. 113). Auf den ersten Blick erkennen wir in dieser Komposition die engsten Beziehungen zu der von uns oben auf S. 113 abgebildeten und so oft erwähnten Gruppe der vier um die Fahne kämpfenden Reiter aus Leonardo's Schlacht von Anghiari. Allein ebenso rasch wird unser Auge die Abweichungen feststellen, die zwischen der uns von P. P. Rubens überlieferten Darstellung und unserem Halbrelief in Anzahl und Anordnung der Pferde- und Reitergestalten, sowie in der Bildung zahlreicher Einzelheiten bestehen. Auf der linken Seite freilich sehen wir den alten Krieger, der auf nach links stürmendem Rosse den geschmeidigsehnigen Rumpf nach Möglichkeit zurückwendet, um mit aller Kraft seiner Hände und seines Rückens die Fahnenstange im Davonsprengen mit sich zu reifsen, nicht nur in derselben Haltung, sondern auch in derselben Ausrüstung, mit dem noch mittelalterlichen Cimierhelme und dem die Kette der Schwertscheide haltenden Widderkopfe, wiederkehren, wie auf der Louvrezeichnung, nur dass die muschelförmigen Achselbekleidungen durch einfache Voluten ersetzt sind. Diese Gestalt war, wie schon oben angedeutet, die erste, die bei Leonardo von Anbeginn des Planes für die Gruppe des Kampfes um die Fahne nicht nur ihren Platz, sondern auch Funktion und Umrisse klar und unabänderlich zugewiesen erhielt; sie ist gleichsam der Eckpfosten, von dem aus die Phantasie des Künstlers zu den mannigfachsten Variationen der Scenerie immer neue Ausflüge unternimmt, um ebenso oft getreulich zu ihr zurückzukehren. Und so sehen wir dieselbe denn auch bereits auf dem oberhalb unserer Plakette abgebildeten vorbereitenden Entwurfe der Akademie von Venedig an der entsprechenden Stelle auftreten, wie ich anderwärts veranschaulichen werde, auch hier nicht zum erstenmal.

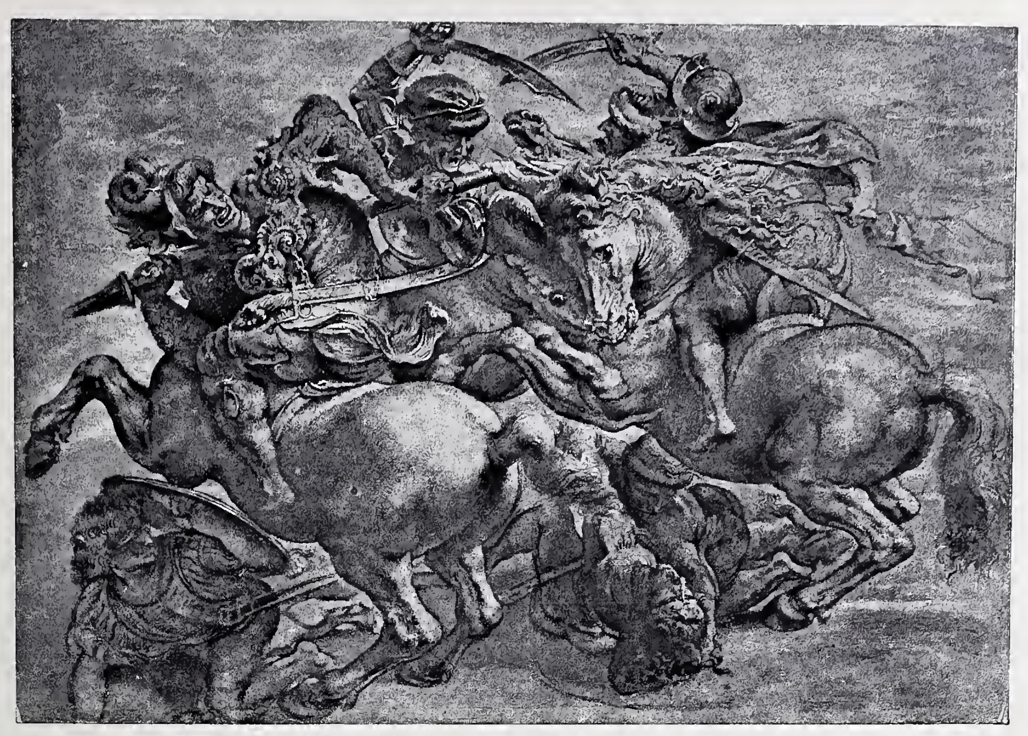
Prüfen wir nun aber auf der Plakette die weiter rechts im Kampfe befindlichen Gestalten, so nehmen wir alsbald den erheblich lockereren Zusammenhang wahr, in den dieselben, im Vergleich zu der streng geschlossenen Komposition der Rubenszeichnung und selbst zum venezianischen Entwurfe, einander gegenübergestellt sind. Wohl halten die beiden Pferde vorn rechts die erhobenen Vorderbeine, wie dort, ineinander verschränkt, jedoch ihre Körper sind weit davon entfernt, eine gesteigerte Leidenschaft zum Ausdruck zu bringen: in fast symmetrischen Umrissen, gleichsam in derselben Luftfläche, steigen sie gegeneinander auf, die Köpfe — in geradem Gegensatze zu jenen Zeichnungen, wo die Tiere in wütender Leidenschaft mit den ihnen von der Natur mitgegebenen Waffen in den Kampf selbst eingreifen — kaum einander genähert.

Vor allem aber muss der Umstand unser Befremden erregen, dass das linke dieser beiden Pferde auf seinem gesattelten Rücken überhaupt keinen Reiter trägt, dass dagegen im Mittelgrunde, unmittelbar oberhalb des Sattels, ein Teil des Oberkörpers eines gewappneten, mit der Linken die Mähne des Tieres berührenden Kriegers sichtbar wird, und zwar in einem Höhenverhältnis, als liefe er auf dem Kampfplatze einher. Von einem dazugehörigen Unterkörper aber erblicken wir nichts; jener Fufs, der rechts unter dem Gurte des Pferdes zum Vorschein kommt, gehört vielmehr einer weiter im Hintergrunde emporragenden Gestalt an, die (den Mund zum Schreien geöffnet, mit der Linken die Fahnenstange packend, während die erhobene Rechte ein Schwert schwingt) dem oben mehrfach erwähnten, für die Bestimmung der Trivulzio-Denkmalentwürfe so wichtigen, auf dem Haupte ein Barett tragenden alten Soldaten der Louvrezeichnung entsprechen würde, die aber seltsamerweise kein Pferd unter sich hat, sondern frei in der Luft schwebt.

Und treten wir zur rechten Hälfte der Plakettenkomposition hinüber, so finden wir den Reiter auf dem vorderen Pferde dieselbe mehr aufgerichtete Stellung einnehmen wie auf der Louvrezeichnung, mit der hinter dem Kopfe des Tieres hinweg vorgestreckten Linken die Fahnenstange festhaltend. In anderen Einzelheiten dagegen unterscheidet er sich nicht unerheblich von der Kopie Rubens', und zwar nähert er sich — wie wir mit Genugthuung wahrnehmen — gerade in eben diesen Abweichungen der Originalskizze Leonardo's, die sich auf Foglio 14 verso und 15 recto des Pariser Manuscrit K[1] vorfindet und die ich als solche unten rechts auf S. 87 im Zusammenhange abbildete: auf der Plakette finden wir rechts von der Hüfte des Reiters eine Art Knauf sich herausheben, wie ihn auf der Pariser Originalskizze die rechte Hand gefasst hält, während bei Rubens die Rechte des Reiters das obere Stück der beim Ringen zerbrochenen Fahnenstange umklammert; ferner sehen wir den am Halse befestigten Mantel, der auf der Louvrezeichnung den rechten Arm bis unterhalb des Ellenbogens fest umschlingt, auf unserem Relief lebhaft nach rechts flattern, ganz ähnlich, wie er auf jenen Pariser Manuskriptblättern (Abb. S. 87 unten rechts) dargestellt ist.

Der Kopf des Pferdes im mittleren Hintergrunde rechts, der, auf der schliefslichen Redaktion und auch schon auf dem Entwurfe der Akademie von Venedig in starker Verkürzung gesehen, aus der Tiefe emporzutauchen scheint, tritt in der Plakette fast in voller Seitenansicht auf, und mit ihm wird auch noch ein Teil des Halses sichtbar. Sein Reiter ferner, weiter als auf der Louvrezeichnung aus der Gruppe emporragend, trägt auf dem mehr ins Profil gestellten Kopfe nicht, wie auf jener, einen Turban, sondern einen Helm, dessen Cimier von einem sich zum Angriffe niederduckenden Drachen gebildet wird. Und in letzterem echt Florentiner, von Leonardo besonders bevorzugtem Motive — für das ich auf den Blättern des Meisters eine ganze Anzahl von Skizzen nachweisen kann und das in so glücklicher Anordnung schon auf dem Scipio-Profilrelief bei Mr. Rattier Verwendung gefunden — stimmt unsere Plakette mit einer Leonardo's Vierreitergruppe wiedergebenden, früher in Casa Rucellai zu Florenz aufbewahrten Zeichnung überein, die durch den auf Pl. XXIX des I. Bandes der »Etruria Pittrice« erschienenen schwachen Stich Fedi's und Carboni's in weiteren Kreisen bekannt geworden ist.

Wie haben wir uns nun die genannten Verschiedenheiten, welche Reiter und Pferde auf der Berliner Plakette gegenüber der von P. P. Rubens überlieferten Komposition aufweisen, zu erklären? Können wir in Anbetracht der niedrigen Stufe, auf der dieser Plastiker stand — man beachte nur, ganz abgesehen von den Einzelheiten in der Bildung der Körperteile, die Mängel des architektonischen Hintergrundes —, die Möglichkeit in Erwägung ziehen, dass dieser bei der Fertigung unseres Bronzereliefs eigene Erfindung frei schalten liefs? Jener Drachenhelmschmuck des Reiters im Mittelgrunde rechts könnte uns ja einen Augenblick daran denken lassen, die Zeichnung der Casa Rucellai habe wenigstens in beschränktem Mafse zum Vorbild gedient; aber auch letztere Annahme können wir nicht festhalten, sobald wir wahrnehmen, dass der Reiter vorn rechts, der auf der Plakette in Übereinstimmung mit der Originalskizze Leonardo's mit nach rechts wehendem Mantel dargestellt ist, auf jener Zeichnung überhaupt keinen Mantel trägt. So hat denn auch der Umstand, dass die Achselbekleidung des Reiters vorn links sowohl in der Florentiner Zeichnung wie in unserem Relief durch eine einfache Volute gebildet wird — im Gegensatze zur reichen Muschelverzierung der Rubenszeichnung —, in dieser Beziehung nichts zu bedeuten. Und wie, vor allem, würde unser Bronzebildner, hätte er die Kopie der



P. P. Rubens. Kopie nach der letzten Redaktion der Gruppe von Leonardo's Kampf um die Fahne. Paris. Louvre.



Leonardo da Vinci. Vorbereitender Entwurf für die Gruppe des Kampfes um die Fahne in der Darstellung der Reiterschlacht von Anghari. Venedig. Accademia di Belle Arti (zur besseren Veranschaulichung vergröfsert; den Mafsstab des Originals zeigt der Ausschnitt oben rechts auf S. 92).

Bronzeplakette im Anschluss an vorbereitende Entwürfe Leonardo's zur Gruppe des Kampfes um die Fahne in der Darstellung der Reiterschlacht von Anghiari. Berlin. Plakettensammlung des K. Museums

Casa Rucellai benutzt, sich der strengen Geschlossenheit haben entziehen können, die die Gruppe dort mit der Rubenszeichnung — nur der mittlere der unter den Pferden am Boden dargestellten Fufssoldaten hat das linke Bein in freierer Bewegung ausgestreckt — gemein hat und die dieser Komposition den Stempel der letzten Vollendung aufdrückt.

Somit bleibt uns allein der Rückschluss, dass der Fertiger unserer Berliner Plakette sich an Skizzen anlehnte, in denen die ersten Pläne Leonardo's für die Anordnung der Scene des Kampfes um die Fahne festgehalten waren. Es würde mich an dieser Stelle zu weit führen, wollte ich alle mir bekannten diesbezüglichen Entwürfe des Meisters daraufhin prüfen — zumal ich ja gegenwärtig noch aufser stande bin, Nachbildungen der Originalblätter vorzuführen. Nur auf ein Moment will ich hinweisen, das schon durch die oberhalb unserer Plakette wiedergegebene venezianische Skizze veranschaulicht wird: Leonardo hatte die Schilderung des Vorganges anfangs weit breiter angelegt und liefs hierbei zwischen die Pferde Fufssoldaten sich mischen. Und auf der linken Hälfte sollte nicht blofs ein Reiter sein Pferd zur Bergung der Siegesbeute antreiben, vielmehr sehen wir deren eine ganze Anzahl, aus dem Knäuel sich herauslösend, nach links jagen. So hätte denn dasjenige Pferd, auf das der so oft besprochene, auf dem Haupte ein Barett tragende, in der erhobenen Rechten ein Schwert schwingende Alte im Mittelgrunde links zu sitzen gekommen wäre, sich nach derselben Richtung wie der vorderste Genosse, d. h. nach der linken Seite, gewendet, und sein Reiter hätte, Beine und Unterleib gleichfalls nach links gerichtet, den Oberkörper nach rechts zurückdrehen müssen, um am Kampfe um die Fahne teilnehmen zu können. Aus solchen Gründen also erklärt sich mit Leichtigkeit ebensowohl die Erscheinung des Oberkörpers eines gewappneten Fufssoldaten hinter dem Sattel des ohne Reiter nach rechts sich aufbäumenden Pferdes wie das Fehlen eines Pferdes unter dem soeben genannten Reiter.

Ziehen wir dann auch noch die Fufssoldaten vorn am Boden rechts in Betrachtung (von denen der eine überwunden auf dem Rücken liegt und sich verzweifelt gegen den rechts neben ihm Knieenden wehrt, der ihm den Garaus zu machen sucht), so müssen wir auch für die Abweichungen, die diese kleine Gruppe dem entsprechenden Abschnitt der Rubens'schen Kopie gegenüber aufweist, eine frühere Fassung Leonardo's als Vorbild annehmen — zumal ja für das rechte Bein der linken Gestalt Platz genug gewesen wäre, der schliefslichen Redaktion zu folgen, anstatt den Fufs, bei emporgezogenem Knie, sich gegen das Terrain stemmen zu lassen, und kein Anlass vorgelegen hätte, den beiden ihren Platz unterhalb der Pferde zu nehmen und sie in den äufsersten Vordergrund zu rücken. Gerade die Anordnung dieser beiden Soldaten, ebensowohl zu einander wie zu den beiden sich aufbäumenden Pferden, hat Leonardo vielfältig beschäftigt: auf der vorbereitenden venezianischen Gesamtskizze (Abb. auf S. 113) sehen wir die beiden ganz rechts, aufserhalb der Reitergruppe, miteinander ringen und mit einem dritten aus dem Hintergrunde angriffslustig herbeitretenden Krieger in Zusammenhang gebracht; in anderen Entwürfen rückt der Angreifer seinem Opfer weit enger zu Leibe, so dass diesem nichts übrig bleibt, als durch krampfhaftes Vorstofsen der Füfse sich Luft zu schaffen. In ihrem Verhältnis zur Pferdegruppe stellt sich diese Partie als eine Mittelstufe zwischen dem venezianischen Plane und der Redaktion der Rubenskopie dar, und so erweist sich das Berliner Bronzetäfelchen auch für die Nebengestalten als wertvoller Entwickelungsbeleg.

Weit höher anzuschlagen jedoch ist die Belehrung, die wir durch die Gestalt ganz rechts auf unserem Relief erfahren, den Reiter, der (auf nur mit dem Oberkörper

sichtbar werdendem, jäh angestacheltem Pferde), den linken Arm mit einem Schilde bewehrt, zur Mitte herangesprengt kommt, um in den tobenden Kampf entscheidend einzugreifen. Ihn finden wir auf keiner einzigen bekannten Replik der Hauptgruppe beigefügt, wohl aber sind uns Entwürfe einer anderen Scene erhalten, in der eine ganz verwandte Reitergestalt auf ebenso gestelltem Pferde nach links herausgaloppiert. Und eben aus diesem Grunde gewinnt der Ankömmling, den unsere Bronzereplik vor allen anderen voraus hat, die hohe Bedeutung, ein Bindeglied zu werden, um eine der meisterhaftesten künstlerischen Erfindungen Leonardo's wiederherzustellen. — Deshalb wollen wir auf den Bildner der Berliner Plakette — mag ihn die Natur auch nur stiefmütterlich bedacht haben — nicht allzu geringschätzig herabblicken: auch er ist ein Kärrner am Bau zu Ehren eines Gewaltigen.

URKUNDLICHE BELEGE

S. 81.

Biblioteca Ambrosiana — Milano. Codex Atlanticus, Foglio 147 recto.

diquel · dipavia · ſilalda · piv · ilmovimēto · cheneſſunaltra · choſa
Di quello di Pavia si loda più il movimento che nessun' altra cosa —
limjtatione · delle · choſe · antiche · epiv · laldabile · chelle · moderne
l' imitazione delle cose antiche e più laudabile che [quella del] le moderne —
nō po · eſſere · belleʒa · evtilita · chome · apare · nelle forteʒe ⸗ enelljomjnj
non può essere bellezza e utilità, come appare nelle fortezze e negli uomini —
iltrocto · ecquaſi · diqualita · dichavallo · libero
il trotto è quasi di qualità di cavallo libero —
doue · mācha · laujuacjta naturale biſognja farne ī accjdētale
dove manca la vivacità naturale, bisogna farne una accidentale.

S. 83.

Biblioteca Nazionale — Napoli. Manoscritto X, F, 28 (P 28).

Itinerario di Mons^or R^mo et Illmo. il Car^l ⸗ de Aragona mio Sor Incominciato da la Ci-⸗ta di Ferrara nel añō del saluatoř M̊ : D̊ : XV̊IJ ⸗ del meſe di Maggio et deſcritto per me Dó no ⸗ Antonio de Beatis Clerico Melſictano cō⸗ogni poſsibile diligētia et Fede.

Foglio 141 verso.

Finita la pñte tranſcriptione in Melfecta ⸗ per me Doño Antonio de Beat~ adi XXI ⸗ de Agoſto nel año del s^re M̊ D̊ XXI̊

Foglio 137

[Margin: Pauia — Parcj]

[dicembre 1517] Da la Certosa doue ſe alloggio cōmodiſsimām ⸗ & cō gran careʒe se ando poi pranso ad Pauia ⸗ diſtante cinqȝ miglia et immediate uſcendo da ⸗ eſsa ſe intró nel parco grande, et da q̃llo al piccolo ⸗ per doue se caualco infine ad Pauia et benche ⸗ detti parchi ſiano in molta ruina · nō pero facil^te ⸗ demoſtrano che siano ſtati in altri tempi coſe aſ ⸗ sai regalj. —— v⁻.

[Margin: Sito di Pauia — Caſtello — Piaʒa — Statua di metallo antich a ad cauallo & aſsai bella. — Gothi.]

Pauia é grā Cita poſta in piano come la ma ⸗ gior parte de le altre di Lombardia · ha un bel ⸗ Caſtello, nō gia di forteʒa ma di cōmodisś et pō-⸗ poſissimj alloggiamēti // In una piaʒa auante ⸗ il Domo quale é molto piccolo sutteraneo et ſcu-⸗ro : ſopra un poggio o Baſe marmorea ben lauo ⸗ rata é una ſtatua de metallo su un Cauallo c̃h ⸗ ſta nel acto di quella di san Joan laterano in ⸗ Roma · molto anticha et bella / ma piccola · ⸗ dicano che alias detta ſtatua era in Rauēña ⸗ et che in Pauia fu transportata per Gothi /.

Giovanni Ridolfi, der Sohn des Florentiner Oratore am Mailänder Hofe, dessen in der Magliabecchiana (Man. II. IV. 195) aufbewahrte Reiseerinnerungen ich auf S. 103, Anm. 1 des I. Beitrags gelegentlich des Padiglione des Parkes des Mailänder Kastells erwähnte, berichtet gleichfalls von der *in ſu una colonna* stehenden *ſtatua a cavallo di bronzo* und hat gehört, dass sie ihn *Antonino pio* nennen, einige: *Beliſario.*

Von Interesse sind die Worte, die Francesco Petrarca in einem im Jahre 1364 aus Pavia an Giovanni Boccaccio gerichteten Briefe dem Regisole weiht und die ich hier (leider nur in der, wenn auch trefflichen, italienischen Übertragung, Firenze, Le Monnier, 1869) zu geben vermag:

... *E un' altra cosa avresti pure veduta che bella ti sarebbe sembrata per certo, come a me sembra stupenda, ed è la statua equestre di bronzo dorato eretta nel mezzo della piazza d'onde pare a pieno corso slanciarsi verso la cima del colle, tolta in preda in antico, secondo che dicesi, ai tuoi Ravignani; e che i maestri di pittura e di scultura affermano essere un capolavoro dell' arte.* (Senil. V, 1.)

S. 102.

Archivio di Stato — **Firenze.**[1]) **Lettere esterne alla Signoria del 1506. Lettera 126.**

Ex^is : Dnīs honorañ : Dnīs confanoneī^o
et prioribus libertatis populi floreñ...

Ex̃ · Dnī honorañ: Perche hauemo bisogno ancora de m^r.^o Leonardo per fornir̃
certa opera che li habiamo facto principiare · ne fara grãn piacer̃ le ex̃ · vr̃e
et coſi le pregamo fare · de prolungare Lo tempo che hano dato ad esso m^r.^o
Leonardo per doi · nõ obſtante La promessa per luy ^{II} facta · afin chel possa
dimorare ad mĩlo / et in dẽo tempo fornir̃ essa ñr̃a opera · offereñ sempre
ne le occurreñ di quelle parat^mi. alle q̃^a le se racom̃n^o · Dat / ʒ eſt
18 aug̃ti · 1506.

Le tout vr̃e
dAMBOIZE
Regius citra mont˜ Locumten˜ Gñalis
Mag^s · magr̃ et Marischall^s · Frañ ·

---

[1]) Für die Erlaubnis, die Schätze des K. Staatsarchivs von Florenz ausnützen zu dürfen, bin ich dem Präfekten desselben, Comm. Berti, zu gröſstem Danke verpflichtet.

EIN DEUTSCHER SCHNITZER DES X JAHRHUNDERTS

VON WILHELM VÖGE

Unter den Erwerbungen, die für die Berliner Sammlung von Elfenbeinen in letzter Zeit gemacht sind, erregt ein Werk aus der Spätzeit des X Jahrhunderts mit thronendem Christus und Evangelisten besonderes Interesse. Es ist kein Mirakel der Technik, die Anordnung ist wenig geschickt; Übelgelaunte werden sagen, dass es durch seine Hässlichkeit auffalle. Doch es gehört innerlich zu uns; es würde unser sein, auch wenn wir es nicht besäfsen.[1]



Abb. 1
Byzantinisches Elfenbein des XI Jahrhunderts
München Nationalmuseum

Wenn man die Geschichte der deutschen Kunst einmal unter dem Gesichtswinkel des specifisch Deutschen darstellen wird, dürfte die Berliner Tafel nicht unerwähnt bleiben. Sie ist von den wenigen Sachen der Frühzeit, die eine unverfälschte deutsche Sprache reden und sozusagen in derber deutscher Mundart geschrieben sind. Sie hat die deutsche Rauheit und Tiefe, und der deutsche Eigensinn ist darin. Man wundert sich, mit welcher Energie sich das hier ausspricht zu einer Zeit, wo die bildende Kunst als ein ausländisches Gewächs künstlich an den Höfen gepflegt und gezogen wurde, und wenige über ein timides Nachahmen gleifsender Muster hinausgekommen sind. Man wollte sich in fremden Flitter kleiden, alten Glanz auffrischen. Doch hier begegnet eine Kunst, die auch dem Volke etwas sein und sagen möchte, die gar zu gern auf eigenen Füfsen stände.

Zu dem wunderlichen Christuskopf (vergl. die Tafel) mit dem dichten Haarkranz hat sichtlich irgend ein byzantinisches Vorbild die Anregung gegeben (vergl. Abb. 1);[2]) doch der Meister transponierte es ins Bäurische. Es ist eine Mischung entstanden, die von ungefähr russisch berührt. Das schlecht gescheitelte, mühsam geglättete Haar

[1]) Das Elfenbein, das als Geschenk eines Londoner Gönners in das Berliner Museum kam, befand sich früher in der Sammlung des Konsuls Karl Becker in Frankfurt a. M., vergl. den Katalog vom Mai 1898, Nr. 59, S. 11 (Abb.). Offenbar hat es eine Handschrift der vier Evangelien geschmückt; die Bohrungen befinden sich merkwürdigerweise mitten auf der Platte; zu vergleichen hierfür die unten abgebildete Tafel des Cluny-Museums mit Apostel Paulus. Mafse der Berliner Tafel: H. 0,21, Br. 0,124.

[2]) Nach einem Elfenbein des Münchener Nationalmuseums.

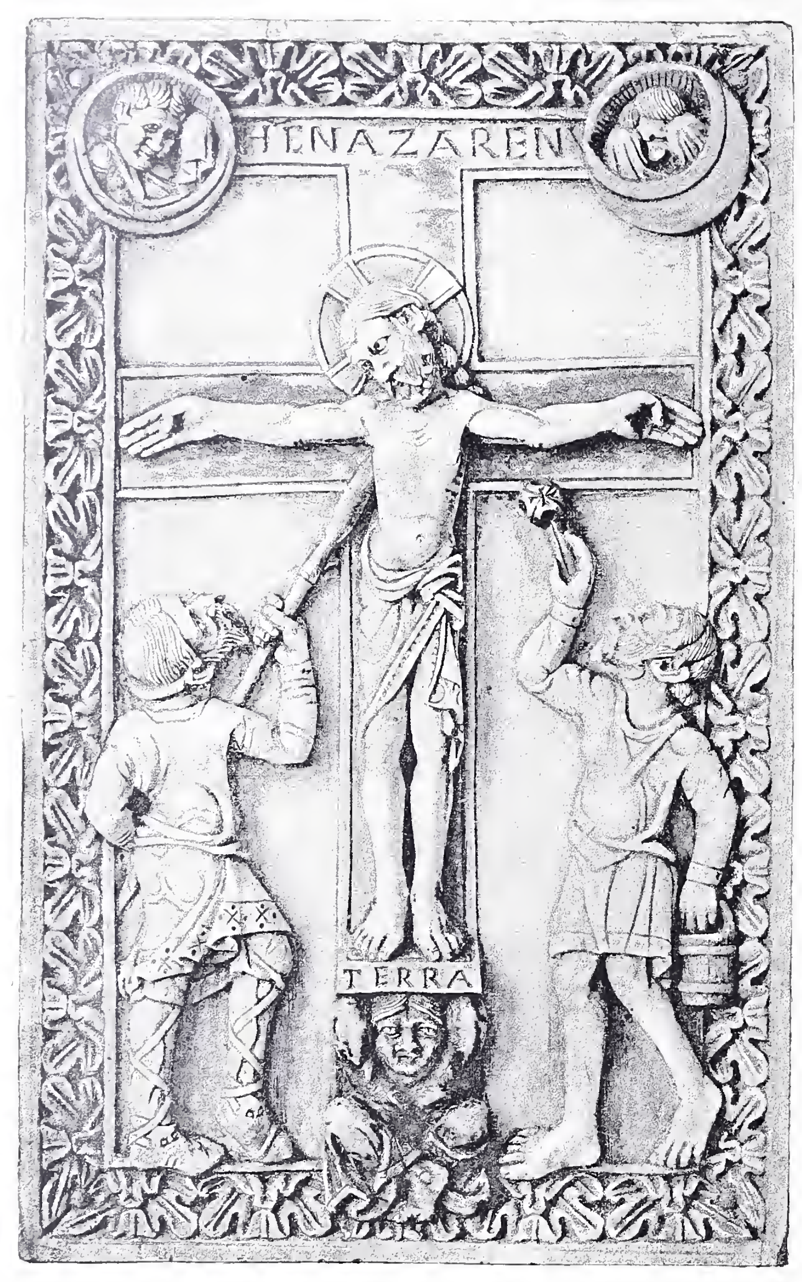


Abb. 2
Deckelelfenbein des Echternacher Codex
Rheinische Arbeit des X Jahrhunderts im Museum zu Gotha

umrahmt ein derbes viereckiges Gesicht von niedriger Stirn und starken Backenknochen; der Bart ist mit barbarischer Zierlichkeit geordnet; die Nase ist unschön, breit auseinander gehend, es scheint, etwas eingedrückt.[1]) Doch die grofsen wässerigen Augen sind voll Ausdruck, die geschlossenen Lippen sprechend; plumpe Extremitäten deuten auf niedrige Abkunft und harte Arbeit.

Was bei den Evangelisten mehr noch als die naturalistische Formengebung fesselt, ist die Wahrheit des Mimischen. Sie sind im Augenblick der Inspiration dargestellt. Aber während derartige Scenen nur zu oft etwas leblos Allegorisches oder subaltern Schreibermäfsiges haben, ist hier der Vorgang von seiner psychischen Seite gefasst. Wie der Engel dem Matthäus über die Schulter hineinkorrigiert, und der Evangelist sich die redlichste Mühe giebt, das Gesagte richtig aufzufassen; wie ihm gegenüber der Johannes sich vergebens anzustrengen scheint, die im Flüsterton gehaltenen Offen-

[1]) Sie war jedenfalls von derselben Bildung wie die des Markus.



RHEINISCHER MEISTER AUS DER ZWEITEN HÄLFTE DES X JAHRHUNDERTS

CHRISTUS UND DIE VIER EVANGELISTEN

BUCHDECKEL AUS ELFENBEIN IM KÖNIGLICHEN MUSEUM ZU BERLIN



barungen des Adlers zu erraten [1]) — das krampfhafte Aufhorchen kommt in der heftigen Drehung des Kopfes sehr gut zum Ausdruck —; wie der Markuslöwe eine Weile meditiert, ehe er zu soufflieren fortfährt, während sein Klient, ganz hingegeben, ihm zu Füfsen sitzt — das ist ebenso liebenswürdig erzählt wie gut beobachtet.

Die Berliner Tafel ist nicht die einzige erhaltene Arbeit unseres Meisters. Man kann ihm einige andere Werke zuweisen, die zum Teil zu den bekanntesten ihrer Gattung gehören; ich will sie aufzählen, ehe ich in der Charakteristik seiner Art fortfahre. Es sind:

1. Die Elfenbeintafel des sogenannten Echternacher Evangeliencodex, jetzt im Besitz der Herzoglichen Bibliothek zu Gotha, mit einer Darstellung der Kreuzigung Christi (Abb. 2).[2])

2. Ein Diptychon der Sammlung Figdor in Wien mit Übergabe der Gesetze an Moses und ungläubigem Thomas; in zwei Tafeln (Abb. 3).[3])

3. Eine Tafel mit Apostel Paulus im Musée Cluny zu Paris, die ursprünglich wohl eine Handschrift paulinischer Briefe schmückte (Abb. 4).

4. Der Elfenbeindeckel eines Evangeliars im Besitz des Earl of Crawford, das eine Zeitlang leihweise im South Kensington Museum ausgestellt war; wiederum mit einer Darstellung der Kreuzigung.[4]) (Abb. 5)

Es ist ein in seiner Art einziger Fall, dass wir für einen Meister dieser Zeit eine derartige Reihe von Arbeiten mit Bestimmtheit in Anspruch nehmen können. Untersuchungen stilkritischer Art sind zwar über die Werke dieser Zeit mehrfach geführt worden und fruchtbar gewesen. Aber man gelangt im allgemeinen nur zur Aufstellung einzelner Schulen und Werkstätten. Die Art des Arbeitens, zumal bei den Büchermalern, war eine handwerkliche.[5]) Ein Handwerk aber ist erlernbar; was der eine erreichte, kann auch dem anderen gelungen sein; das Persönliche ist hier schwer zu fassen; auch täuschen wir uns darüber, was die Anschmiegsamkeit gelehriger Schüler im Mittelalter vermochte.

Wenn wir in diesem Falle weiterkommen, so ist der Grund, dass hier ein Künstler von einem geradezu eigenwilligen persönlichen Hang vor uns steht. Der deutsche Trieb nach Absonderung führte hier — wie so oft später — bis zum Ab-

[1]) Beachtenswert, dass das abgewendete, von dem Kopf des Adlers überdies verdeckte Gesicht plastisch durchgearbeitet ist, wie denn auch bei dem hinter dem Gesicht des Lukas verschwindenden Kopf des Rindes der Ausdruck der Augen doch deutlich erkennbar ist.

[2]) Vergl. Vöge, Malerschule um die Wende des I Jahrtausends S. 381 f.; eine sorgfältige Beschreibung des Elfenbeins gab bereits v. Quast als Anhang zu einem Aufsatz F. Bocks in Quast und Ottes Zeitschrift Bd. II, S. 252. Hier finden sich auch Angaben über die Reste der alten Bemalung des Elfenbeins, vergl. S. 249. Meine Reproduktion ist nach der photographischen Aufnahme von W. Zink in Gotha.

[3]) Vergl. den feinen und sachkundigen Aufsatz Friedrich Schneiders in Schnütgens Zeitschrift für christliche Kunst Bd. I, Sp. 15 ff. Jede Tafel H. 0,235, Br. 0,1. Die Tafeln haben thatsächlich als Diptychon gedient; »sie waren ehemals, wie die Spuren von Beschlägen und Nägeln daran beweisen, durch Metallbänder miteinander vereinigt, so dass die bearbeiteten Flächen die Aufsenseiten bildeten, während auf der glatten Innenfläche Pergamentstreifen mit den Namen von Stiftern und Wohlthätern befestigt waren«, die während des Messkanons zur Verlesung kamen.

[4]) Trägt im Katalog der Photographieen nach Kunstwerken des South Kensington Museums die Nummer 14209; die Handschrift scheint nicht zugehörig, sie zeigt in ihren Initialen irischen Einfluss; die Metallumrahmung des Elfenbeins ist weit späteren Datums.

[5]) Vergl. Vöge, a. a. O., besonders das Schlusskapitel.





Abb. 3
Diptychon der Sammlung Figdor in Wien
Rheinische Arbeit des X Jahrhunderts

sonderlichen. Der Zufall, dass wir mehrere Werke nebeneinander haben, gestattet erst, dem Meister näher zu kommen. Wir sehen nun, dass er sich treu bleibt. Wir folgen den Neigungen und Launen seines Geschmacks. Wo wir ihn ein Sujet zum zweitenmale gestalten sehen,[1]) tritt die Empfindlichkeit seines künstlerischen Ehrgeizes

[1]) Die Kreuzigung.

zu Tage. Wir nehmen persönlichen Anteil und gewinnen Interesse selbst an dem Menschen, was wir von keinem anderen Meister dieser Zeit sagen können.[1])

Die frappante Verwandtschaft des Diptychons bei Figdor mit dem Echternacher Deckel ist von Schnütgen verschiedentlich betont worden.[2]) Die Pariser und Berliner Tafel schliefsen sich diesen Hauptwerken aufs engste an; etwas ferner steht die technisch am rohesten behandelte Tafel beim Earl of Crawford; man wird jedoch auch sie dem Meister selbst zuzuweisen haben, obwohl hier die Kopftypen auf den ersten Blick etwas Fremdes haben.

Die naturalistischen Typen sind eins der Erkennungszeichen seiner Hand. »Die mächtigen Stirn- und Backenknochen«, sagt Friedrich Schneider in seiner Würdigung des Diptychons, »in Verbindung mit dem eingedrückten Nasenbein und der aufgestülpten Nase geben den Gesichtern einen derben, gewaltthätigen Zug. Dazu kommt der auf Backen, Kinn und Lippen scharf geteilte, strigulierte Bart.« Es ist der Typus, den wir oben schon charakterisierten. Bezeichnend besonders ist auch das eigentümlich hängende, schwimmende und doch belebte Auge; man vergleiche den Paulus etwa mit der »Terra« auf der Echternacher Kreuzigung und dem Evangelisten Johannes der Berliner Tafel. Bei der Kreuzigung in England scheint zumal in der Bildung der Nasen, ein älteres Vorbild etwas stärker durchzuwirken.

Die Hände und Füfse zeigen überall jene ungeschlachte Bildung, die schon bei dem thronenden Christus auffiel. Am sorgfältigsten durchgearbeitet sind sie auf dem Echternacher Deckel. Diese Tafel giebt überhaupt am besten Auskunft über das, was der Meister im Nackten vermochte; man spürt, wie er bei dieser Arbeit für den kaiserlichen Hof seine Kraft zusammennimmt. Arme und Beine, der Ansatz der Schultern sind von auffallend richtiger Zeichnung. Auch die Ohren sind eines Blickes nicht unwert. Um die Schenkel bis über die Kniee hinauf zeigen zu können, hat er den Lendenschurz in der Mitte etwas auseinandergezogen, wie denn auch der Rock des Stephaton mit dem Essigschwamm rechts absichtlich so kurz genommen ist, damit die Kniee sichtbar würden. Diese Freude am Nackten ist auch sonst bemerkbar. Bei dem Markus der Berliner Tafel hat sich das Gewand zwischen Schenkel und Sitz eingeklemmt und in die Höhe gezogen, so dass die Wade zu sehen ist, und auf dem Relief mit dem Thomaswunder ist aufser Christi Arm auch die rechte Seite der Brust entblöfst. Das sind künstlerische Anwandlungen, die wir eher einem Meister der Renaissance zutrauen möchten.

Was dem Meister nicht gelingen will, sind die Proportionen. Die Beine sind viel zu lang für den Leib; zu vergleichen der Echternacher Christus, Longinus und Stephaton, auch die Figuren des Diptychons. Die übertriebene Länge der Gliedmafsen giebt seinen Gestalten wohl das Täppische, das junge Tiere haben. Überall geht er der traditionellen Posierung aus dem Wege. Seine Menschen haben nichts von der weltmännischen Etikette byzantinischer Heiligen; es sind Alltagsmenschen, die sich gehen lassen, schlecht und recht dastehen, ihre Füfse bäurisch geradeaus setzen, weil es so bequem ist (Paulus, Moses u. s. w.). Andererseits hat er seine Lust an komplizierten

[1]) Es soll keineswegs geleugnet werden, dass sich auch sonst in dieser Zeit und schon früher Beispiele eines ehrlichen Realismus finden; ich denke zumal an das berühmte Diptychon, dessen eine Hälfte die Frankfurter Stadtbibliothek bewahrt, die zweite, früher bei Spitzer, ist jetzt im Cluny-Museum zu Paris. Auch der bekannte Stuttgarter Psalter zeigt in seinen Illustrationen eine persönliche Anschauung der Natur u. s. w.

[2]) Schnütgens Zeitschrift I, Sp. 23, Anm. 1.

Bewegungsmotiven, denn er möchte seine Kunst weisen. Besonders kühn ist die Erfindung der Thomasscene. Der Christus ist auf einen hohen Sockel gestellt; die Gruppe baut sich nun steil in die Höhe; Michelangelo hätte sie für die Enge des Raumes kaum besser erfinden können. Zugleich kommt dramatische Aktion in die Scene. Thomas sucht an dem Sockel hinaufzuklimmen; er reckt sich gewaltsam empor, um das Wundenmal mit Hand und Auge wahrzunehmen. Es ist hier eine ähnlich schwierige Pose versucht, wie bei dem Johannes auf dem Relief in Berlin. — Von eigenster Erfindung ist auch die zusammengekauerte Gestalt der Erde auf dem Gothaer Deckel. Wie sehr der Meister auf lebensvolle Gestaltung des Sujets bedacht ist, erläutern ferner die Cherubim oben in den Zwickeln der Mosestafel; sie nehmen an der Aktion unten lebendigen Anteil. Man begreift nun auch, weshalb die Gestalt des thronenden Christus dem Meister nicht sonderlich geraten ist. Er fühlte sich hier durch das herkömmliche Schema zu sehr beengt. In der feierlichen Haltung des Kopfes, des Körpers wie der linken Hand mit dem Buche reproduziert er es; aber der rechten giebt er aus eigenster Machtvollkommenheit eine energische Wendung nach der Seite. Doch dadurch war die Balance gestört; um sie herzustellen, bringt er dann auf der anderen Seite das in diesem Zusammenhang ganz unpassende flatternde Gewandstück an. Die höchst originelle, vierpassartige Umrahmung ist von alledem nur eine Konsequenz, eine fatale; das Motiv wirkt an dieser Stelle viel zu unruhig.



Abb. 4
Rheinisches Elfenbein des X Jahrhunderts
Paris, Musée de l'Hôtel de Cluny

Scharfäugige Beobachtung des Seelischen ist die starke Seite unseres Meisters; ich verweise auf die weinenden Gestirne, auf den Johannes beim Earl of Crawford, der in stummem Schmerz unter dem Kreuze steht. Es ist ein Zeichen ehrlichen künstlerischen Strebens, wenn der Meister hier das bekannte Schema mit Longinus und Stephaton nicht wiederholt hat, sondern die Aufgabe dieses Mal von

einer ganz anderen Seite fasst.[1]) Originell ist insbesondere die Anordnung der Schlange; sie windet sich um einen Baumstumpf, der am Fufse des Kreuzes aus dem Boden ragt; er dient zugleich den Füfsen Christi (statt des üblichen Scabellum) als Stützpunkt! Dabei ist das Kreuz selbst aus denselben breiten Brettern zusammengefügt wie auf der Tafel in Gotha.

In der Art, wie die Falten verteilt werden, wie sie herausmodelliert oder eingeschnitten sind, treten bestimmte Gewöhnungen hervor, die auf ein und dieselbe Hand weisen. Auch hier zeigt sich das Bemühen, die formelhaften, künstlichen Gewandmotive der geläufigen Vorbilder durch nüchterne Beobachtung der schlichteren Wirklichkeit zu ersetzen; am wenigsten deutlich — was nicht wundernimmt — bei dem thronenden Christus, sehr auffallend dagegen bei den Figuren des Diptychons. Zu loben ist auch die äufserste Gewissenhaftigkeit, mit der auf der Echternacher Tafel das kostümliche Detail, die Lanze, der Eimer, das Schuhwerk u.s.w., wiedergegeben ist.[2])

Trotz seines naturalistischen Glaubensbekenntnisses ist unser Meister nicht unempfindlich gegen die Reize der Antike gewesen; er fand Geschmack am antiken Ornament. Mit sichtlicher Liebe hat er die breite Akanthusbordüre ausgeführt, welche die Tafel mit dem Thomaswunder umgiebt; doch hat er es nicht lassen können, in der Anordnung wenigstens seinen eigenen Kopf durchzusetzen; er entzog sich nämlich der Schwierigkeit komplizierter Ecklösungen, indem er die Blätter sämtlich nach einer Seite orientierte.

Auf der Tafel mit dem Moses überrascht der antikische Giebel mit kräftigem Zahnschnitt; auch die gewundenen Säulen gehen auf ein spätantikes Vorbild zurück. Die Motive sind hier, ebenso wie bei der Eierstabbordüre der Berliner Tafel, im Mafsstab entschieden zu grofs gegriffen, worin das Ungehobelte seiner deutschen Natur zum Durchbruch kommt. Für den Eierstab hat er eine besondere Vorliebe, was er dadurch bekundet, dass er ihn — unverfroren genug — auch auf den Säumen der Gewänder anbringt; zu vergleichen der Paulus, der thronende Christus, der Schurz des Gekreuzigten auf der Echternacher Tafel. Die die letztere umrahmende Blätterbordüre ist nur die derbe Interpretation einer spätantiken; wo er sich ganz zu emanzipieren sucht, bringt er nichts als verkrautetes und verquollenes Blätterwerk (die Zwickel der Paulustafel, die Bordüre des Mosesreliefs).

Auf eine Anzahl kleinerer ornamentaler Motive, die öfters wiederkehren, ist noch besonders hinzuweisen. Denn gerade solche ganz beiläufige Schnörkel, die auch der strebende Künstler mechanisch immer wieder verwendet, bieten der Stilkritik oft wichtige Anhaltspunkte. So ist es eine Eigentümlichkeit unseres Schnitzers, die Säume der Gewänder durch Punkte zu beleben; *es findet sich dies ohne Ausnahme auf sämtlichen erhaltenen Reliefs des Meisters*, auch das in England zeigt es. Hier bemerkt man ferner auf der Kasel des Johannes ein aus Kreuzen und Punkten kombiniertes Muster, das sich auf dem Gewande des Thomas wiederholt. Das feine, der Technik des Flechtens entlehnte Doppelband, das auf der Berliner Tafel den Vierpass umzieht, bemerkt man auch auf der Thomastafel. Auch vergleiche man noch die Zackenbordüre an dem Sockel der Christusfigur auf dieser Tafel mit den Verzierungen der Nimben auf der Tafel in England oder der Bordüre am Schurz des Echternacher Kruzifixus.

---

[1]) Es ist ungewiss, welche der beiden Kreuzigungsdarstellungen die frühere ist; die Sache bleibt dieselbe.

[2]) Für die Tracht des Longinus verweise ich auf von Quasts Bemerkungen a. a. O.

Während sich so die künstlerische Persönlichkeit aufs lebendigste ausspricht, bleiben wir für die äufseren Lebensumstände des Meisters auf wenige Daten und Hinweise beschränkt. Die Zahl der erhaltenen Arbeiten zeigt, dass er ein Künstler war, der sein Publikum hatte. Er stand nicht als Sonderling beiseite, sondern fand volles Verständnis, so dass er die für den Hof der griechischen Kaisertochter Theophanu bestimmte Echternacher Prachthandschrift mit einem Werke seiner Hand schmücken durfte. Inmitten der feinen byzantinisierenden Figuren von zartestem Relief, mit denen ein kunstreicher Goldarbeiter den Rand des Deckels geschmückt hat, nimmt sein Werk sich gar urwäldlich aus. Es scheint, dass er bei der Wahl des Vorwurfs bisweilen ein Wort mitgesprochen hat. Die typologische Gegenüberstellung von Moses und Thomas wenigstens ist, wie Friedrich Schneider bemerkt, überhaupt ohne Beispiel, und es liegt gewiss sehr nahe, unter diesen Umständen die Wahl der Scenen dem so erfinderischen Ingenium des Meisters selbst auf Rechnung zu setzen. Die verschiedentlich sich findenden Inschriften verraten zudem eine gewisse Schriftgelehrsamkeit; so das Moises famulus des Diptychons, und die überlegte Art, wie er sie z. B. auf der Echternacher Tafel angebracht hat, wo sie sich links und rechts hinter den Medaillons mit Sonne und Mond verliert (!), beweist, dass er auch hier mit voller Teilnahme bei der Sache war. — Wir wissen, dass der Echternacher Deckel in der Zeit zwischen 983 und 991 entstanden ist;[1]) die Thätigkeit un-



Abb. 5
Rheinisches Elfenbein des X Jahrhunderts
Im Besitz des Earl of Crawford

[1]) Ich verweise auf von Quast; die Deutung des Otto rex auf Otto II ist haltlos.

seres Schnitzers wird also ungefähr in die Regierungszeit des II und III Otto fallen. Weniger sicher ist leider, was wir über seine Herkunft erfahren. Das Diptychon bei Figdor soll aus der Moselgegend stammen, es befand sich früher im Besitz der Familie Dietz in Koblenz; auf die Moselgegend weist auch der Echternacher Codex. Doch es ist strittig, an welchem Ort speciell man seine Entstehung zu suchen hat.[1]) Der hier vor allem in Betracht kommende Deckelschmuck mit seinen Zellenemails weist auf Trier. Aber es ist damit noch nicht bewiesen, dass unser Schnitzer ein Trierer Kind gewesen ist.

DER TRIUMPHBOGEN ALFONSOS I AM CASTEL NUOVO ZU NEAPEL

VON C. VON FABRICZY

II

III. DAS MONUMENT, SEIN PLASTISCHER SCHMUCK UND DESSEN SCHÖPFER IM BESONDERN

Als an Pietro da Milano die Aufgabe herantrat, den Triumphzug Alfonsos I durch einen Monumentalbau zu verewigen, was war da natürlicher, als dass er, voll der frischen Eindrücke der antiken Bauten Roms, woher er eben kam, sich durchaus von den Vorbildern der römischen Triumphbogen bestimmen liefs? Da seine Schöpfung allgemein bekannt ist, sind wir einer Beschreibung derselben überhoben und können es bei der Hervorhebung der wesentlichen Motive, die bei ihrem Aufbau zur Geltung kamen, bewenden lassen.

Zwischen zwei massige Rundtürme der Umfassungsmauer von Castel Nuovo eingeklemmt, streckt sich der in seiner Art einzige weifse Marmorbau schlank und graziös bis zum unbeholfenen Konsolengesims der Türme empor — »fast das einzige Gebäude der Renaissance, welches die antiken Ordnungen im vollen Reichtum ihrer Formen und der vegetabilischen Ausdeutung, die sie ihren Profilen verliehen (Blattreihen, Perlstäbe u. s. w.), prangen lässt« (Burkhardt). Von gründlicher Kenntnis der römischen Architektur und ihrer strengen Wiedergabe ist dabei freilich nicht die Rede. Aber ein feines Gefühl für die Form hilft dem Künstler den Mangel methodischer Schulung siegreich überwinden und ein Werk hervorbringen, dem man eine gewisse Phantasie der Konzeption im ganzen, bei naiver Grazie der Durchbildung im einzelnen nicht absprechen kann. Und dann — vergessen wir nicht, dass Pietros Bau der früheste ist, der sich das Vorbild der Architektur Roms für einen besonderen Fall so rückhaltlos zu nutze machte!

Denn von der Renaissance Brunelleschis und seiner Schule ist in diesem Zusammenhange ganz zu abstrahieren; ihr Ziel war nicht die »Wiedererweckung der

---

[1]) Vergl. Vöge im Repertorium für Kunstwissenschaft 1896, S. 133 f.

Antike«, sondern die Verwendung ihrer Formen zur künstlerischen Belebung und Bekleidung ganz selbständiger Konzeptionen. Deshalb suchen wir auch in ihren Schöpfungen vergebens nach einem engen Anschluss an den Organismus römischer Bauten oder gar nach dem Bestreben, ihn wörtlich wieder aufleben zu lassen.[1]) L. B. Alberti erst war es, der die Regeln der antiken Baukunst mit der Absicht bewusster Erneuerung ihres ganzen Organismus und künstlerischen Wesens ergründete und aufzeichnete. Allein auch seine mehr auf die genaue Kenntnis der Lehren Vitruvs als auf eigene Studien an den Denkmälern selbst gegründete Initiative, dem überschäumenden Schöpferdrang der Zeit in einer für ihn zu methodisch-trockenen Gestalt übermittelt, bleibt — wenn wir von des Meisters wenigen eigenen Werken, den ersten Beispielen der Nachbildung eines gröfseren antiken Bauganzen, absehen — vorerst ohne Nachfolge. Erst eine späte, von reflektivem Geiste mehr als von künstlerischer Kraft beseelte Epoche bemächtigt sich seiner Lehren und übersetzt sie — wenigstens bis zu einem gewissen Grade — in die Wirklichkeit (Vitruvianer des Cinquecento).

In naiverer, aber für die praktische Entwickelung der Renaissancebaukunst viel fruchtbringenderer Weise tritt gleichzeitig mit den systematischen Bestrebungen Albertis eine Gruppe von in Rom beschäftigten Architekten an das Problem der »Wiederbelebung« der antiken Baukunst heran. Indem sie das System der mit Arkadengalerien kombinierten Säulenordnungen, wie es sich am Äufseren der römischen Amphitheaterbauten (Marcellustheater, Kolosseum) herausgebildet hatte, für die Aufgaben der modernen Baukunst nutzbar machen, lehnen sie sich dabei möglichst eng an ihre Vorbilder an. Als Begründer dieser »Renaissance« der römischen Architektur haben wir wohl Giacomo da Pietrasanta zu betrachten. Welcher Anteil dabei seinen in Rom mit ihm zugleich beschäftigten Genossen und Landsleuten Meo del Caprina, Giovaninno de' Dolci und Giuliano da Sangallo zukommt, sind wir bei dem heutigen Stande der Forschung nicht in der Lage festzustellen.

Als das früheste Baudenkmal, worin die eben charakterisierte Richtung zum Ausdruck kam, ist die leider unvollendet gebliebene doppelgeschossige Hofhalle des Palazzo di Venezia anzusehen, deren Entstehung wohl nicht viel später als der zwischen 1451 und 1455 durch Giacomo begonnene Bau des Palastes selbst anzusetzen sein wird. Derselbe Meister schuf dann in gleichem Sinne seit 1463 die Benediktionsloggia an St. Peter. Ihre Vollendung wurde durch den ein Jahr darauf eingetretenen Tod Pius' II vereitelt; sie ward sodann unter seinem Nachfolger Paul II seit 1470 durch das Hinzufügen eines von Meo del Caprina und Giuliano da Sangallo erbauten zweiten Geschosses vervollständigt, aber neuerdings aus dem gleichen Grunde unterbrochen und erst von Alexander VI und Julius II durch ein aufgesetztes drittes Geschoss zum Abschluss gebracht. Auch die seit 1466 von unserem Meister erbaute Vorhalle von S. Marco wiederholt in ihren beiden Geschossen das gleiche System; nur fliefsen in ihre Detailformen mehr Erinnerungen an die im Vergleich mit den römischen etwas zaghaften Formen der florentinischen Frührenaissance ein. Und endlich schuf Giacomo unter Innocenz VIII auch noch die Villa Belvedere in den vatikanischen Gärten (1487—1492), an deren Hauptfassade er auch seine beliebte doppelgeschossige Bogenhalle zwischen zwei turmartigen Eckbauten anbrachte. Durch den Vandalismus Pius' VI, der den Bau bei Errichtung des Museo Pio-Clementino zu Ende

[1]) C. von Fabriczy, Filippo Brunelleschi. Sein Leben und seine Werke. Stuttgart 1892. S. 39 ff.

des vorigen Jahrhunderts demolieren liefs, sind wir um dies Werk Pietrasantas gekommen.[1])

Gleichzeitig mit dem frühesten der angeführten Bauwerke Giacomos da Pietrasanta und kaum ein Jahr später als Alberti in seinem Fassadenentwurf für S. Francesco in Rimini (1454),[2]) der sich ja auch den Augustusbogen dieser Stadt als Vorbild erkor, griff Pietro da Milano für die Bewältigung der ihm beim Arco Alfonsos gestellten Aufgabe auf den Denkmälervorrat Roms zurück. Es war das System des Severus- und Konstantinsbogens, das er für dessen Ausführung, wohl den örtlichen Bedingungen angepasst, aber in allen wesentlichen konstitutiven Elementen nachgebildet, in Anwendung brachte.[3]) Zu dem Ende rückte er die Säulen, die die beiden

[1]) Vergl. für die vorstehenden Daten Müntz, Les Arts, etc. II, 50—53; I, 236 und 282, II, 34, 39—41 und 326, 327; G. B. de Rossi im Bullettino archeologico comunale, 1887, p. 296, und Müntz im Archivio storico dell'arte IV, 458.

[2]) Repertorium für Kunstwissenschaft Bd. XVII S. 205.

[3]) Nur ein einziges Monument, das noch um einige Jahre den eben aufgezählten vorangeht, wüsste ich anzugeben, das auch schon vom Hauch des antik-römischen Architekturgeistes — wenn auch nicht so durchaus wie jene — durchweht erscheint: den Portalvorbau an S. Domenico zu Urbino, ausgeführt von 1449—1452 durch Maso di Bartolommeo und vollendet im Jahre 1454 von dessen Gehilfen Pasquino di Montepulciano. Als ich vor vielen Jahren zum erstenmal davorstand, wollte er sich mir gleich als eine Schöpfung aus dem Geiste Michelozzos heraus enthüllen, und so oft ich seitdem das graziöse Werk wiedersah, hat sich mir dieser erste Eindruck stets erneuert. Es spricht auch wenig Wahrscheinlichkeit dafür, dass Maso es nicht blofs ausgeführt, sondern auch den Entwurf dazu geliefert habe. War er ja doch dem Zeugnis seiner eigenen Aufzeichnungen nach (Ch. Yriarte, Livre de souvenirs de Maso di Bartolommeo, Paris 1894; vergleiche dazu Archivio storico italiano 1895, I, 391) als Steinbildhauer durchaus blofser Praktiker, dessen Thätigkeit sich in der Ausführung kleinerer Aufträge, gleichsam zum Hausgebrauche, wie Wappen, Kamine, Kapitäle, Brunneneinfassungen, Altartischplatten, Weihwasserbecken, erschöpfte. Nur als Bronzegiefser war er selbständiger und bedeutender, aber auch hier wieder vorzugsweise als Praktiker hervorragend, wie seine vielfache Verwendung bei dem Guss von Kanonen und Glocken beweist. Wir wissen denn auch von keinem Werke dekorativer Architektur aufser dem in Rede stehenden Portal, das ihm seine Existenz zu verdanken gehabt hätte (der Entwurf für den Sgraffittofries im Hof des Palazzo Medici-Riccardi kann nicht als solches gelten). Vergleichen wir aber dies letztere mit den analogen Arbeiten Michelozzos, als da sind: die beiden Portale in S. Croce (das aus der Kirche zum Gang vor der Sakristei führende und dasjenige im ersten Klosterhof), das im zweiten Chiostro von S. Marco hinter der Kirche, sowie das für den Mediceerpalast in Mailand ausgeführte, so tritt uns darin eine schlagende Verwandtschaft mit ihren Motiven, sowie struktiven und dekorativen Formen entgegen. Nur geht das urbinatische Portal in der Entwickelung um einen Schritt weiter, denn es stellt die Säule frei vor den Wandpilaster und lässt das Gebälk sich über ihr herauskröpfen — ein durchaus antik-römisches Motiv an Thermen- und Basilikenbauten. Blofs an einem Werke der Frührenaissance hatte dies Motiv schon vorher Anwendung gefunden: an der architektonischen Umrahmung des Grabmals Brancacci (1426—1430), der gemeinsamen Arbeit Donatellos und Michelozzos, an der jene in der Ausführung gewiss, wahrscheinlich auch im Entwurfe auf den letzteren zurückgeht. Und noch ein zweiter Gedanke ist dorther in unser Portal herübergenommen: der von Pilastern und Gebälk samt Flachgiebel umschlossene Aufsatz, dessen Archivolte den Rahmen für die Portallünette schafft — ein Gedanke, der namentlich in der späteren Dekorationsarchitektur Oberitaliens (Certosa von Pavia, Dom von Como) dann oft wiederholt wurde. Wenn somit alles auf den Gedanken leitet, dass der Entwurf des urbinatischen Portals von Michelozzo herrühre, so findet eine solche Annahme eine letzte Stütze an der Thatsache, dass Maso di Bartolommeo wiederholt mit Michelozzo an den gleichen

kleineren Seitendurchgänge bei jenen Bogen zwischen sich nehmen, da diese wegen Enge des Raumes wegfallen mussten, ganz nahe aneinander und erhielt so einen jederseits von zwei gekuppelten korinthischen Säulen flankierten Durchgang, dessen Bogen, wie bei jenen Vorbildern, auf Wandpfeiler aufsetzt. In die Attika über dem auf den Säulen ruhenden Gebälk versetzte er — den Inschriften und Reliefs jener römischen Triumphthore entsprechend — das grofse, den Einzug Alfonsos darstellende Hochrelief, das die volle Breite des Baues einnimmt. Darüber musste allerdings — abweichend von den römischen Mustern — ein zweites Gebälk angeordnet werden als Basis des nun noch folgenden, gleichsam ein zweites Stockwerk bildenden Überbaues. Denn mit dem bisherigen Aufbau war der Raum, den das Monument der Höhe nach zwischen seinen seitlichen Turmabschlüssen erreichen musste, noch lange nicht ausgefüllt. Unser Meister half sich mit der die Frührenaissance kennzeichnenden naiven Unbefangenheit, indem er die ganze Anordnung des unteren Geschosses nochmals wiederholte, gleichsam einen oberen Triumphbogen auf den unteren setzte. Seine Höhenproportionen wurden dabei — dem Rhythmus des Ganzen zuliebe — etwas zusammengedrängt: die — hier ionischen — Säulen erreichen kaum drei Viertel der gegen fünf Meter hohen unteren Säulenschäfte. Dieses obere Thor, in seiner Öffnung durch eine etwas zurücktretende Rückwand geschlossen, dient nun freilich keinem Zwecke; ja es wirkt an seiner Stelle geradezu widersinnig — auch in dem Falle, wenn seine Nische dazu bestimmt war (was überdies problematisch erscheint), eine aus mehreren Figuren bestehende Statuengruppe aufzunehmen. Bei der Attika endlich, die dieses zweite Geschoss krönt, hat sich Pietro von einer Sorte römischer und altchristlicher Sarkophage inspirieren lassen: die durch Pilaster geschiedenen Nischen mit dem halbrunden Muschelabschluss, in denen die Standbilder der vier Kardinaltugenden stehen, wiederholen mit geringen Änderungen die Anordnung ihrer Vorderseite.[1] Ein sehr kräftiges, als Abschluss des ganzen Baues konzipiertes Gesims, auf Konsolen herausragend und auch wieder römischen Mustern entlehnt, schliefst die Attika nach oben ab und mit ihr das Werk Pietros; denn, was nun noch folgt — der unförmliche Segmentgiebel samt den krönenden Statuen —, ist, wie wir gleich sehen werden, eine Zuthat späterer Zeit.

Wenn nach dem Vorstehenden der Organismus der Schöpfung des lombardischen Meisters auch manches zu wünschen lässt, so muss man andererseits bewundern, wie es seinem feinen Formensinn, seinem Gefühl für Mafs und Verhältnis ohne tiefes Studium der antiken Monumente (wofür er in der kurzen Zeit seines durch praktische Aufträge ausgefüllten römischen Aufenthaltes gewiss keine Mufse gefunden

Arbeiten beteiligt war. Wir nennen als solche nur die Aufsenkanzel am Dom zu Prato, die Sakristeithür im Florentiner Dom, die beiden Tabernakel in der Annunziata und in S. Miniato, welch letztere gerade in das dem Auftrag für das Portal zu Urbino vorhergehende Jahr fallen.

[1]) In der römischen Sepulkralskulptur scheint das Motiv nur sporadisch Verwendung gefunden zu haben; in Rom wenigstens ist es uns nur noch in einem vereinzelten Beispiele im Palazzo Colonna erhalten (Matz-Duhn, Antike Bildwerke etc. II, 355 Nr. 3150, mit je fünf durch Säulen getrennten Nischen an der Vorder- und Rückseite). Viel gröfserer Beliebtheit erfreute es sich aber an altchristlichen Sarkophagen (siehe z. B. den schönen Sarkophag in S. Francesco zu Ravenna mit Christus und den Aposteln). Und hier legt sein häufiges Vorkommen an denen Südfrankreichs den Gedanken nahe, unser Künstler habe sich durch die Erinnerung an jene Werke inspirieren lassen, da sie ihm von seinem Aufenthalt am Hof König Renés wohlbekannt sein mochten (vergl. die betreffenden Abbildungen bei Le Blant, Études sur les sarcophages chrétiens antiques de la ville d'Arles, Paris 1878; namentlich Taf. X).

hatte) dennoch gelang, ein Werk zu schaffen, das uns trotz der mangelnden Einheit seiner Konzeption immer wieder entzückt durch die naive Phantastik seines Aufbaues, die feinabgewogene Gliederung seiner einzelnen Bestandteile, ihre reiche Durchbildung nach den prächtigsten antiken Mustern, die liebevolle Sorgfalt, mitunter selbst übertriebene Feinheit der Ausführung, und nicht zum wenigsten durch das reizende Kleid figürlichen und dekorativen Skulpturenschmuckes, das ihm sein Meister umgelegt hat.

Denn aufser den schon erwähnten figürlichen Bildwerken historischer und allegorischer Bedeutung hat er eine Fülle mannigfachsten Ornamentes über Profile und Flächen verstreut. Abgesehen von der oben schon erwähnten durchgängigen Umkleidung der architektonischen Glieder mit den ihnen von der Antike verliehenen Schmuckformen, sehen wir im oberen Gebälke den prächtigen Greifenfries vom Tempel Antonins und Faustinas; in den Zwickeln des oberen Bogens kränzehaltende schwebende Siegesgöttinnen, zu ihren Füfsen nackte Knäblein mit Füllhörnern in den Armen, — beides vom Severus- und Konstantinsbogen entlehnt; im Fries der unteren Attika wappenhaltende florentinische Genien und einen Jünglingskopf in einer Muschel, von zwei Delphinen flankiert; in dem Triumphalrelief Hippokampen und Delphine, Büsten antiker Römer neben aragonesischen Wappen; im Fries des unteren Thores einen völlig donatellesken Kinderreigen und festonhaltende Putten neben antiken im Wettlauf begriffenen Bigen; im Zwickelfelde des Thoreinganges zwei prachtvolle monumentale Greifen, das auf Füllhörnern ruhende Wappen von Aragon-Sizilien stützend. Ja selbst noch an den Postamentsockeln der unteren Säulen überrascht uns eine Fülle ornamentalen Schmuckes, als da sind: Fruchtfestons zwischen Vasen gehängt, nackte Genien, Cherubsköpfe, Kinder- und Greisenmasken, ein Herkulesputto, ein Imperatorenkopf von einem Lorbeerkranz umschlossen, und mannigfacher Palmetten- und Arabeskendekor. Freilich lässt, wie schon aus vorstehender Aufzählung zu ersehen, dieser Schmuck in Konzeption und Verteilung die einheitliche Hand eines leitenden Geistes vermissen; allein dies findet seine Erklärung, wenn auch nicht Entschuldigung, in der grofsen Zahl der am Bau beschäftigten Künstler und der überstürzten Ausführung zum mindesten der unteren Hälfte des Werkes in der kurzen Zeit von drei ein halb Jahren (1455 bis Juli 1458).

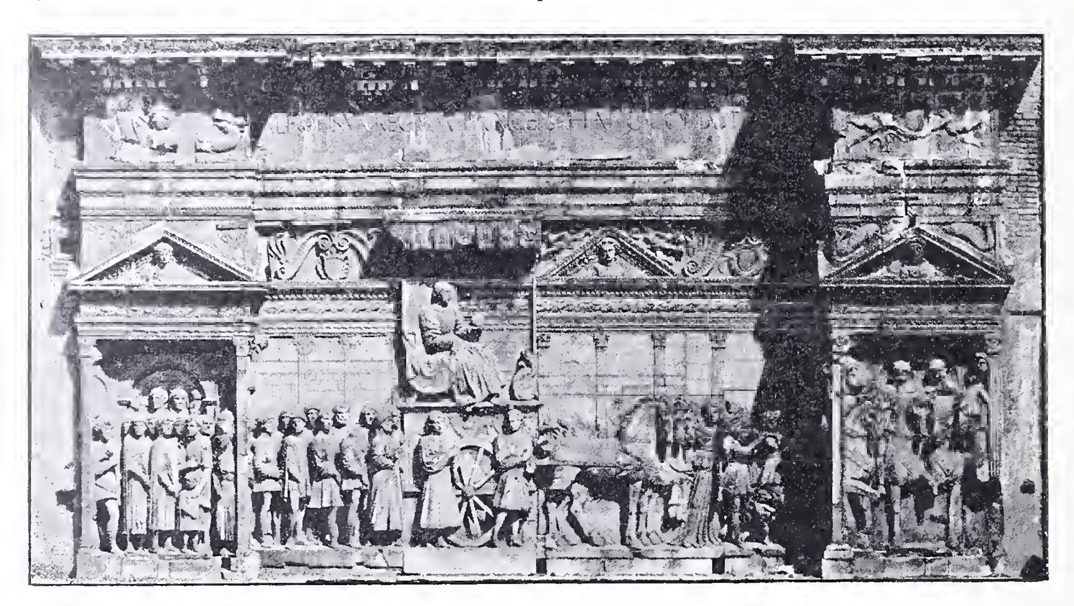
Deutlich verraten übrigens diese Arbeiten schon in ihren Stilcharakteren die verschiedenen ausführenden Hände, und eine nähere Prüfung ermöglicht wenigstens für ihre Mehrzahl die Zuweisung an bestimmte Meister.

* * *

Vor allem ist das grofse Triumphrelief dem Pietro da Milano zuzuteilen. Abgesehen davon, dass es sehr natürlich erscheint, vorauszusetzen, der Schöpfer und Leiter des Baues werde sich die Ausführung auch dieses Prunkstückes an dessen Dekoration selbst vorbehalten haben, verrät der Stil des Werkes keinen der sonst an jenem thätigen Bildhauer, deren Art uns ja entweder aus Arbeiten ihrer Hand (wie bei Paolo Romano, Isaia da Pisa und Laurana) bekannt oder aus Überlieferungen betreffs ihrer künstlerischen Erziehung mit genügender Sicherheit zu vermuten ist (wie bei Antonio da Pisa und Andrea dell' Aquila). Vielmehr kennzeichnet sich dasselbe nicht blofs seinen stilistischen Eigentümlichkeiten nach im allgemeinen als ein Produkt lombardischer Kunst (wobei wir dann für seinen Schöpfer immer noch zwischen Pietro und dem nicht näher bestimmbaren Domenico Lombardo zu entscheiden hätten); es bietet der Vergleich mit einer späteren authentischen Arbeit Pietros geradezu die unzweifel-

hafte Gewissheit, dass das in Rede stehende Relief seinem Meifsel die Entstehung verdanke.

Es ist dies der Revers seiner Denkmünze vom Jahre 1462 mit dem Doppelbildnis König Renés und seiner Gattin, worauf sich der König vor einem tempelartigen Monumentalbau römischen Stils auf dem Thron sitzend und im Kreise seiner Höflinge Recht sprechend oder eine Audienz erteilend dargestellt findet.[1]) Wenn wir der Verschiedenheit in den Bedingungen der technischen Ausführung der beiden in Rede stehenden Arbeiten Rechnung tragen — wir besitzen von dem Revers der Medaille nur unciselierte, zum Teil auch im Guss einzelner Partien missglückte Exemplare —, so werden wir eine Ähnlichkeit in den Figuren beider, namentlich in der Anordnung der steif-parallelen Gewandfalten nicht verkennen. Freilich liefs sich im gröfseren Mafsstab des Reliefs alles viel präciser ausarbeiten als im kleinen Guss-



Pietro da Milano
Triumph König Alfonsos I
Am Castel Nuovo zu Neapel

modell, das wohl in der Voraussetzung nachträglicher Durchciselierung des Gusses von vornherein nicht so sorgfältig detailliert war. Noch schlagender aber sind die Analogien zwischen den architektonischen Hintergründen beider Werke. Die von sechs korinthischen Pilastern gegliederte Tempelfassade der Medaillenrückseite findet ihr Ebenbild in der durch die gleichen Pilaster geteilten Rückwand, vor der sich auf dem Relief der Triumphzug hinbewegt. Die von Pilastern und Flachgiebeln eingefassten hohen und schmalen Fenster der Tempelfassade erkennen wir in reicherer Ausführung, aber in allen wesentlichen Bestandteilen wieder in den beiden Ädikulen, die das Relief beiderseits begrenzen, und selbst der bandumschlungene Lorbeerwulst

[1]) Abgebildet bei Heifs, Franc. Laurana et Pierre de Milan, Paris 1884, Taf. IV, Fig. 3, bei Friedländer im Jahrbuch d. K. Preufs. Kunstsamml. Bd. III, Taf. 39, und H. de la Tour, Pietro da Milano, in der Revue numismatique 1893, Taf. 1. Vergl. was dort S. 95 ff. über die Architektur des Hintergrundes ausgeführt ist.

im Fries der Reliefrückwand kehrt in demjenigen der Tempelfassade auf der Denkmünze wieder. Für die sonstigen über das Relief verteilten feinen Einzelheiten bot hingegen der beschränkte Raum und kleine Mafsstab im Revers der Medaille keinen Platz. Interessant ist übrigens in diesem eine bisher nicht bemerkte bezw. nicht richtig gedeutete (s. bei H. de la Tour, p. 98) offenbare Reminiscenz an den Aufenthalt Pietros in Rom: wir sehen neben dem Tempel am rechten Rande der Medaille einen jener stolzen mittelalterlichen römischen Adelstürme mit den dicht über sein Mauerwerk verstreuten kleinen, viereckigen Öffnungen, deren Zweck noch heute nicht ganz aufgeklärt ist. Dass der Künstler für seine architektonische Konzeption, aufser den schon hervorgehobenen, auch sonst noch Motive römischen Ursprungs verwendete (Arkadenoberwand der Fassade mit Flachgiebel gekrönt, Turmpyramide links, kuppelbedeckter Säulenrundbau rechts), sei nur im Vorübergehen erwähnt.

In der Komposition des Triumphreliefs finden wir die wesentlichen Momente der gleichzeitigen Beschreibungen des Einzugs (s. oben S. 4 ff.) festgehalten, nur musste der Künstler selbstverständlich ihre behagliche Breite zusammendrängen und kürzen, was ihm übrigens ganz gut gelang. Die allegorischen Gruppen liefs er weg; auf seiner Darstellung, die voraussichtlich eine lange Reihe von Jahrhunderten zu überdauern bestimmt war, glaubte er mit richtigem Takte vom Mummenschanz des Festzugs absehen und den Nachdruck auf die historische Bedeutung der Begebenheit legen zu sollen. — Den Zug eröffnen die von Jonata, Beccadelli u. a. erwähnten Tubicines zu Pferde (deren einer die Kopfhaut eines Stiers über das Haupt gestülpt trägt, wie es auf spätrömischen Monumenten, z. B. der Trajanssäule, vorkommt), gefolgt von den zwölf berittenen Jünglingen (wovon hier indes nur zwei sichtbar sind). Der Engel mit dem Schwerte, der dem königlichen Triumphwagen voranging (Jonata), hat sich bei Pietro in eine römische Viktoria verwandelt; ihr schreitet ein als römischer Krieger gekleideter Jüngling, die Tuba blasend, vorauf — offenbar eine Personifikation des Ruhmes. Auch der Wagen, worauf Alfonso auf purpurüberzogenem Throne sitzt, die Erdkugel in der Hand, zu Füfsen die auflodernde Flamme, sein Lieblingsemblem, entspricht samt den ihn begleitenden Baldachinträgern ganz der Schilderung Jonatas; ebenso die ihm unmittelbar folgende Schar der Fürsten und Barone des Reiches. Aber eine eigene feinempfundene Zuthat des Bildners ist der Volkshaufe, der, durch das Stadtthor hereindringend, den Zug beschliefst — als solcher charakterisiert durch eine in den Reihen mitgehende Frau, die einen kleinen Knaben an der Hand führt. — In der unmittelbaren Nähe dieses, die Veranlassung des Denkmals deutenden Bestandteils desselben finden sich auch die beiden einzigen Inschriften, die darauf vorkommen. Im Friese über dem Relief lesen wir:

ALFONSUS REGUM PRINCEPS HANC CONDIDIT ARCEM,

am Gebälk der Thoröffnung aber, unter dem Relief, steht:

ALFONSUS REX HISPANUS SICULUS ITALICUS
PIUS CLEMENS INVICTUS.

Nächst dem Triumphrelief ziehen ihrer Bedeutung nach die Statuen der vier Kardinaltugenden in der Attika des oberen Geschosses die Blicke des Beschauers auf sich. Betreffs ihres Schöpfers hält es sehr schwer, zu einem bestimmten Ergebnis zu gelangen. Da das obere Geschoss des Arco seine Entstehung der zweiten Bauperiode, die 1465 ihren Anfang nahm, verdankt und da uns die urkundlichen Belege für dieselbe aufser Pietro da Milano keinen dabei beschäftigten Künstler nennen (s. oben S. 17), so erscheint es natürlich, in ihm auch den Urheber der fraglichen

Statuen zu sehen. Denn es ist ja nicht anzunehmen, dieselben seien schon während der ersten Bauperiode von einem der vielen damals am Bau thätigen Bildhauer in der Voraussicht ihrer Verwendung beim Abschluss des Werkes gemeifselt worden. Aber ihr Stilcharakter ist völlig verschieden von dem der weiblichen allegorischen Figuren Pietros, wovon uns seine authentischen Schöpfungen allerdings blofs zwei Beispiele bieten: die Viktoria des Triumphreliefs und die Prudentia auf dem Revers der Medaille Margaretas von Anjou (1462—1464 entstanden).[1] Wenn diese allerdings auch auf antiken Vorbildern fufsen, sie aber mit jener naiven Grazie umdeuten, die den Schöpfungen der Frührenaissance eigen ist, so sehen wir dagegen in den vier Tugenden Arbeiten vor uns, die sich in den breit angelegten, ganz meisterhaft durchgearbeiteten Gewandmotiven, jede in verschiedener Weise, eine römische Statue zum Muster gewählt und es dann auch ganz strikt und im Geiste eines viel reiferen Verständnisses der Antike nachgebildet haben.[2] Diese Reife konnte Pietro während der kurzen Frist von wenig mehr als zehn Jahren, die seit Beginn des Baues verflossen waren, nicht erlangt haben; offenbaren doch die von ihm auch erst nach 1465 gemeifselten Viktorien in den Zwickeln des oberen Bogens nahezu den gleichen Stilcharakter, wie diejenige im Triumphrelief. Wir stehen somit der Frage nach dem Autor unserer Statuen ratlos gegenüber. Denn auch ihre in der Lokallitteratur hier und da auftauchende Zuweisung an den berühmtesten Cinquecentobildner Neapels, Giovanni da Nola, muss auf Grund ihres Vergleichs mit allen seinen authentischen weiblichen Statuen entschieden zurückgewiesen werden.

Dagegen haben wir den Genannten für die Verunstaltung verantwortlich zu machen, die Pietros Bau durch die Hinzufügung des plumpen krönenden Flachgiebels erfuhr. Wir sehen darin die beiden Hauptflüsse des Landes, den Sebetus und Volturnus, als kräftige, hingestreckt ruhende Männer mit Füllhörnern in den Händen in einem mit dem übrigen Skulpturenschmuck aufdringlich kontrastierenden riesigen Mafsstabe personifiziert. Schon die Zusammenfügung der Hochreliefgestalten aus einzelnen Platten beweist ihren cinquecentistischen Ursprung, den übrigens ihr Stilcharakter ganz unverkennbar verrät. Dem gleichen Meister schreibt die Tradition auch die Statue des hl. Michael über dem Flachgiebel, sowie die der Heiligen Antonius und Sebastianus (?) in zwei Nischen der Rückwand zu seinen Seiten zu. Der hohe Standort und zum Teil der verstümmelte Zustand dieser Bildwerke (dem vermeintlichen hl. Sebastian fehlt der ganze Oberkörper) machen eine Prüfung der Richtigkeit dieser Zuweisung unmöglich.[3]

---

[1]) Heifs, a. a. O. Taf. V, Fig. 2.

[2]) Direkte Vorbilder dafür sind wir zwar nicht in der Lage nachzuweisen; aber Statuen, wie die Fortuna des Braccio nuovo (für die Fortitudo), die Togastatue des Titus ebendort oder die Selene im Nationalmuseum zu Neapel (für die Temperantia), der Genius Augusti in der Sala rotonda (für die Prudentia) weisen manche verwandte Gewandmotive auf.

[3]) Für die in Rede stehende Zuweisung ist es uns nicht geglückt, eine frühere Quelle aufzufinden, als G. Sigismondis Descrizione della città di Napoli, Neapel 1788. Er schreibt (t. II, p. 345) die fraglichen Ergänzungen einer Restauration des Arco durch den Vizekönig Don Pedro di Toledo (1532—1553) zu. Aber schon Summonte, Storia della città di Napoli fino al 1585, Napoli 1602, t. IV, p. 84, weifs von Arbeiten zu berichten, die der Vizekönig um 1534 vornehmen liefs »per abbellire la prospettiva del Castello Nuovo«. Es ist gewiss nicht zu gewagt, darunter die Renovierung des Triumphbogens zu verstehen, denn an den kahlen Wänden der Feste liefs sich sonst nichts »verschönern«. Wahrscheinlich waren diese Arbeiten aus Veranlassung des Einzugs Karls V. in Neapel nach dem siegreichen Zug gegen Tunis am 25. November 1535 vorgenommen worden.

Als letzten statuarischen Bildwerkes an der Front des Triumphthors ist noch des Standbildes eines schönen Jünglings, zwischen den Säulen des Obergeschosses links vom Mittelbogen aufgestellt, zu gedenken. Ein Kranz bedeckt sein Haupt; über dem Harnisch trägt er einen nach römischer Art drapierten, fast bis an die Knöchel reichenden faltigen Mantel oder Überwurf, die vorgestreckte Rechte hielt ein Schwert. Wir möchten darin ein Abbild des jugendlichen Prinzen, nachmaligen Königs Ferdinand sehen (er zählte bei Beginn der Arbeiten am Arco wenig über dreifsig Jahre) und annehmen, es habe ihm an der korrespondierenden Stelle rechts von der Mittelarkade jene Statue Alfonsos I gegenüber gestanden, von der Summonte als einem Werk Francesco Lauranas berichtet (s. oben S. 21 Anm. 1). Die Frage nach ihrem Bildner ist auch wieder schwer zu beantworten; doch scheint uns hier die Möglichkeit der Autorschaft Pietros da Milano nicht so von vornherein ausgeschlossen, wie bei den vier Tugenden. Die Zartheit, ja Weichheit des Ausdrucks weist das Werk ohne Zweifel oberitalienischen Händen zu, wobei wir freilich noch zwischen Pietro, Domenico Lombardo und Laurana zu entscheiden hätten. Auf keinen Fall kommen dabei Isaia und Antonio da Pisa, Paolo Romano und Andrea dell' Aquila in Betracht.

* * *

Um nun auch den dekorativen Schmuck der Front des Arco in Hinsicht auf die daran beteiligten Künstler zu sondern, so haben wir schon oben (S. 132) die Siegesgöttinnen in den Zwickeln des oberen Bogens als der Hand Pietros entstammend nachgewiesen und werden danach nicht zögern, ihm auf Grund des Motivs sowohl, wie der scharfen Formen und präcisen Meifselführung auch den prächtigen Greifenfries darüber zuzuweisen. Und endlich tragen auch die beiden ganz grofsartig stilisierten und vortrefflich in den Raum komponierten Greifen — ein Meisterstück monumentaler Ornamentik —, die im Zwickelfelde über dem unteren Thorbogen zwei Füllhörner halten, zwischen denen ein mächtiger aragonesischer Wappenschild den Schlussstein des Archivolts schmückt, alle Merkmale seiner, der Antike so getreulich folgenden Kunstweise an sich. Für die Sorgfalt der Durchbildung ins einzelnste aber zeugt es, wenn wir auf dem einen Füllhorn einen bacchischen Thyasos, auf dem anderen Dejaneira von Chiron entführt und von Herakles befreit in zierlichstem Flachrelief dargestellt sehen.

Was den noch übrigen Reliefschmuck anlangt, so wurde er an der Partie rechts vom Thorbogen durch einen der beiden Donatelloschüler, die am Bau thätig waren, ausgeführt, während an den Teilen links vom Thorbogen ein lombardischer Meifsel arbeitete. Denn an der Herkunft aus der Schule des grofsen Initiators der Renaissancebildnerei ist für die beiden wappenhaltenden schwebenden Genien im Fries über dem Triumphrelief ebensowenig zu zweifeln, wie daran, dass der Puttenreigen im Fries der unteren Ordnung den Stempel seiner Art, wenn auch nicht seines Geistes trägt. War er es doch gewesen, der jenes Motiv, das sich für die ganze Skulptur der Renaissance so fruchtbar erwies, aus dem Schlafe, in dem es an der Stirnseite römischer Sarkophage unbeachtet hindämmerte, zu neuem Leben erweckte (am frühesten an dem 1425 schon vollendeten Tabernakel an Orsanmichele, worin heute Verrocchios Thomasgruppe steht), und boten doch für das letztere Motiv seine gefeierten Sängertribunen zu Florenz und Prato die unmittelbarsten Vorbilder. Aber auch die ornamentale Ausschmückung des Sockelunterbaues der beiden rechtsseitigen Säulen ist durchaus von florentinischem Geiste eingegeben und von dortigen Mustern bedingt. Sie füllt das hohe Hauptfeld des Sockels über der blofs architektonisch pro-

filierten Basis desselben in zwei durch einen bandumschlungenen Lorbeerstab getrennten Horizontalstreifen und setzt sich von der Vorderseite auch an der inneren Leibungsfläche des Thorbogens fort. Im oberen Streifen sind es an beiden Seiten gleicherweise in Flachrelief gearbeitete, in Ringe eingeschlossene Schotenpalmetten specifisch florentinischer Art, abwechselnd mit einem Akanthusornament, das aus einer liegenden Doppelvolute aufsteigt. Den unteren Streifen der Vorderseite füllen zwischen drei Vasen von ganz donatellesk-paduanischer Form hängende Fruchtfestons, während an dessen Leibungsfläche zwei Engelputten, ihre Beine in Donatellos bekannter Manier von sich werfend, die Enden einer unter ihnen hängenden Fruchtschnur mittels Bändern festhalten.[1]) Selbst die Profilierung und Dekoration (Akanthus, lesbisches Kymation, Pfeifen) des Gesimses über dem Sockelhauptfeld ist florentinisch.

Als Schöpfer aller dieser dekorativen Details möchten wir nun Antonio di Chellino aus Pisa (s. oben S. 26) in Anspruch nehmen. Wir können uns zwar dafür nicht auf das Zeugnis eines authentischen Werkes seiner Hand berufen, da sein Anteil an den Arbeiten Donatellos und seiner Gehilfen im Santo zu Padua nicht zu sondern ist; allein da wir gleich zeigen werden, dass Andrea dell' Aquila, der zweite in Neapel thätige Schüler des Florentiner Meisters, durch eine andere Arbeit an unserem Monument in Anspruch genommen war, sein Name also für die in Rede stehende Dekoration nicht in Frage kommt, so bleibt dafür nur Antonio übrig. Denn sonst kann ihm nichts am Arco zugewiesen werden (wie sich noch weiter ergeben wird), und seine Thätigkeit daran, für deren mindestens einjährige Dauer (Mitte 1457 bis Mitte 1458) urkundliche Zeugnisse bestehen, bliebe somit unaufgeklärt.

Ganz anderen Charakter trägt die Ornamentik des linken Pfeilers. Schon die Füllungen der beiden Friese — im oberen die aus dem Rund einer Muschel herausblickende Jünglingsbüste zwischen zwei Delphinen, im unteren nackte Genien, Festons haltend, über deren konkaver Innenseite nochmals zwei Putten mit einem Kranz in den Händen und ein Kentaur eine Nymphe entführend in minutiösem Mafsstab in Flachrelief gemeifselt sind — verraten in Motiven und Behandlung den Zusammenhang mit der lombardischen Bildnerei. Man erinnere sich nur der unzähligen Medaillonköpfe, die an den mailändischen Monumenten, vom Ospedale maggiore bis zur Sakristei von S. Satiro, und an der Fassade der Certosa von Pavia vorkommen, und vergleiche unseren Festonfries mit demjenigen des kleineren Klosterhofes am letztgenannten Bau.[2]) Auch hier kommt das von der feinempfindenden Florentiner Kunst stets vermiedene Motiv vor, einen hängenden Fruchtkranz durch daraufgesetzte Putten, Masken oder gar, wie in unserem Falle, durch ganze Gruppen zu belasten. Und ganz und gar lombardisch ist auch die Dekoration des Säulensockels in der bunten Phantasie ihres Motivenreichtums. Die Vorderseite seines unteren Streifens füllt ein Kinderkopf zwischen zwei Delphinen und jederseits davon — durch ein phantastisches, einer Helmzier ähnelndes Akanthusornament getrennt — ein von einem Strahlenkranz umrahmtes Kinder- bezw. Greisengesicht, die beide in ein Akanthusblatt enden.[3]) Die Leibungs-

[1]) Fruchtschnüre zwischen geflügelten Engelsköpfchen hängend kommen bei Donatello frühestens am obenerwähnten Tabernakel von Orsanmichele und an dem etwa gleichzeitigen Grabmal Cossas vor.

[2]) L. Beltrami, Guida della Certosa di Pavia, Mailand 1895, p. 59, und E. Müntz, Histoire de l'Art, etc. I, 175.

[3]) Die gleichen Motive in etwas veränderter Zusammenstellung und Ausführung begegnen uns an der Oberschwelle der Thür, die in der Certosa von Pavia aus dem rechten Querschiff in die Stanza del Lavabo führt (Phot. Brogi Nr. 8229).

fläche enthält einen mit seinen Beinen gleichfalls in Akanthusranken auslaufenden Heraklesputto, in jeder seiner Hände eine Schlange würgend. — Im oberen Streifen endlich sehen wir vorn von Kreisen umschlossene Bohnenschotenbüsche (Palmetten kann man sie nicht wohl nennen),[1] während in der Leibung uns das lorbeerkranzumschlossene Profil eines römischen Imperators, in Flachrelief fein modelliert, entgegensieht. Man hat darin das Bildnis Alfonsos erkennen wollen, allein dazu ermangelt es jeder Ähnlichkeit mit seinen uns wohlbekannten Zügen. Es ist vielmehr nichts als eine jener in der lombardischen Kunst so beliebten Reminiscenzen an die Antike, wofür sich Beispiele nach hunderten anführen lassen.

Steht es sonach aufser jedem Zweifel, dass der Schöpfer des linksseitigen Reliefschmuckes ein Lombarde war, so werden wir ihn wohl, da wir Pietro da Milano schon mit anderen Arbeiten überhäuft getroffen haben, jenem Domenico zuteilen müssen, der neben Pietro unter den sieben Bildhauern am Arco der einzige Norditaliener war. Freilich kommen wir mit dieser Attribution nicht weit — ist es uns doch nicht geglückt, über die Persönlichkeit des Künstlers irgend etwas Sicheres festzustellen (s. oben S. 27).

* * *

Im Begriffe durch den Thorbogen das Innere des Arco zu betreten, finden wir uns an den Leibungswänden der den ersteren stützenden Pilaster sofort wieder bedeutendem bildnerischen Schmucke gegenüber. Diese Wände sind der Höhe nach in zwei Abteilungen geschieden. Während aber die von einer Pilasterumrahmung begrenzten zwei Halbrundnischen jeder der beiden oberen Abteilungen ihre Statuen jetzt entbehren (wahrscheinlich waren sie gar nicht zur Ausführung gekommen), füllt die Wand der unteren Abteilung jederseits eine mächtige, oben und unten noch besonders mit ornamentierten Friesen eingefasste Marmortafel von etwa 2 m im Geviert, von der uns in figurenreichen Hochreliefs von reicher Abstufung der Gründe je eine den Herrscher des Landes verherrlichende Scene in dreiviertel lebensgrofsen Gestalten entgegen blickt. An der rechten Wand sehen wir ihn in voller Rüstung, den Helm auf dem Haupte inmitten seiner gleichfalls in kriegerischer Ausrüstung um ihn versammelten Getreuen (nur zwei barhäuptige Männer hinter dem König tragen keine Harnische; sollen sie seine staatsmännischen Räte darstellen?). Allerdings ist es dem Bildner nicht geglückt, ihm die charakteristischen Züge Alfonsos I aufzuprägen. Den Hintergrund nehmen Krieger, mit allerlei Waffen bewehrt, ein, die Scene aber ist in eine säulengetragene Vorhalle gelegt, in die mehrere Pforten münden, aus denen Kriegsvolk hervordrängt. Auch die beiden an den Enden der Vorhalle lagernden Wächter, ein angeketteter Löwe und ein mächtiger Hund, sollen den Eingang zum Palaste versinnbildlichen helfen. Der Künstler hat also offenbar den Auszug des Königs zur Eroberung des Landes und seiner Hauptstadt darzustellen beabsichtigt.

Die Scene der linken Wand dagegen will ihn uns nach glücklicher Beendigung seines Kriegszugs in einem Saal des Königspalastes vor Augen stellen, vielleicht im Begriffe, die Huldigung der ihn umgebenden Grofsen des Reichs entgegenzunehmen. Wohl trägt er noch den Harnisch, allein eben ist er im Begriffe, das Schwert in die Scheide zu stecken (nur so können wir die etwas ungeschickt dargestellte Bewegung des erhobenen rechten Armes deuten, an dem die Hand weggeschlagen ist, wie auch

[1]) Zu vergleichen mit dem ähnlichen Motiv am Archivolt der Lünette der in den kleinen Kreuzgang führenden Thür im rechten Querschiff der Certosa (Phot. Alinari Nr. 14376).

das ursprünglich wohl aus Bronze gebildete Schwert jetzt fehlt). Helm und Schild hat er schon den beiden Knappen zu seiner Seite übergeben, und sein Haupt (wie auch den Helm in der Hand des einen Pagen) ziert der Kranz des Siegers; ebenso sind die meisten der ihn Umgebenden barhäuptig, zum Zeichen dessen, dass die Werke des Krieges nun ein Ende haben. Die treue Dogge des Königs, deren Eifer hier durch einen Maulkorb unschädlich gemacht erscheint, hat auch ihren Dienst gethan und darf zu Füfsen ihres Herrn ausruhen.[1]) Nur noch das Kriegsvolk, auf dessen Reihen der Blick durch das Thor in der Wand des Hintergrundes hinaussieht, gemahnt daran, welch ernste Arbeit eben vollbracht wurde. So sehen wir denn die drei bedeutendsten figürlichen Darstellungen an unserem Denkmal zeitlich und örtlich in Zusammenhang gesetzt: den Auszug des Königs an der rechten Wand des Thoreingangs, über dem letzteren seinen Siegestriumph und an der linken Thorwand gleichsam die Begründung seiner staatlichen Macht.

Merkwürdig ist, dass in jeder der drei Scenen nur je ein einziger bärtiger Kopf neben all den übrigen glattrasierten Gesichtern vorkommt. Aber während derjenige im Auszugsrelief blofs einem mit Armbrust und Lanze bewaffneten gemeinen Krieger angehört, der zu äufserst links aus einem der Palastthore tritt, geben die beiden im Triumph- und Huldigungsrelief offenbar eine und dieselbe vornehme oder beim König besonders beliebte Persönlichkeit seines Hofes wieder. Das erstere wird durch die Ähnlichkeit der Züge und die Gleichheit der Haar- und Barttracht erwiesen, das letztere erhellt daraus, dass der Betreffende sich in beiden Reliefs in unmittelbarer Nähe des Herrschers befindet: im Triumphzug als dritter in der Reihe der dem Thronwagen folgenden Magnaten, im Huldigungsrelief unmittelbar rechts hinter dem König. Wer aber der Dargestellte sein könnte, ist nicht zu ergründen; fast scheint es, als ob wir einen Spanier in ihm erkennen müssten, da er allein sich in der angedeuteten Weise von der doch vorwiegend als italienisch zu denkenden Umgebung Alfonsos unterscheidet. Und noch ein zweiter Kopf in dieser letzteren nimmt unsere Aufmerksamkeit gefangen: es ist der mit einer schweren Sturmhaube bedeckte, unmittelbar links hinter dem Herrscher. Die breite, plattgedrückte Nase, die aufgeworfenen Lippen des breiten Mundes und die schiefgestellten Augen kennzeichnen ihn als den eines spanischen Maranen, offenbar eines Inventarstückes aus der kastilischen Heimat des Königs. Überhaupt ist es dem Künstler dieses Reliefs viel mehr geglückt, das individuelle Moment in den Dargestellten wiederzugeben — man sehe nur den kühnen Aratuskopf des Herolds zu äufserst links oder das hübsche Gesicht des Pagen an der linken Seite des Königs —, als sich dies von dem Bildner des Auszugsreliefs behaupten lässt, der seine Physiognomien alle auf zwei nicht einmal auffallend verschiedene Typen gestimmt hat.

Denn dass wir es in den beiden Reliefs nicht mit dem gleichen Meister zu thun haben, wird uns beim ersten Blicke auf sie sofort klar. Genügte nicht schon die eben betonte verschiedene Behandlung des Physiognomischen, um dies zu erweisen, so müsste der ebenso verschiedene Charakter der Gestalten wie die Darstellung des Schauplatzes unfehlbar darauf leiten. Im Auszugsrelief sind es untersetzte, mächtige Figuren mit unverhältnismäfsig grofsen Köpfen, die schweren Schrittes, ohne irgend

[1]) Oder wollte der Künstler durch sie auf die Vorliebe des Königs zur Jagd hindeuten, von der uns seine Biographen zu erzählen wissen? (La caccia de' cani sommamente gli piacque ed in quello esercizio gran parte della vita passava. P. Colenuccio, Storia di Napoli, in der Raccolta Gravier, Napoli, 1760 ff. XVII, 386.)

eine Spur von Grazie der Bewegung einherschreiten; der Raum aber, in dem die Scene vor sich geht, ist in seinen einzelnen Motiven — den Kompositkapitälen und teils gerade, teils spiralförmig kannelierten Schäften der Säulen, den Architravbalken und quadratischen Kassetten der Decke — durchaus von antik-römischen Vorbildern inspiriert. Im Huldigungsrelief hingegen überrascht uns die wohlproportionierte elegante Schlankheit der Gestalten, der ungezwungene Gebrauch der gelösten Glieder und die Mannigfaltigkeit der Attitüden, während die Formen und die Dekoration der umrahmenden Pilaster und Friese, der achteckigen Deckenkassetten und namentlich der Rückwand ganz und gar vom Geiste der Renaissance eingegeben erscheinen.

Die letzteren sind es denn auch, die uns auf den Schöpfer des Werkes leiten. Kann wohl der geringste Zweifel darüber bestehen, dass der tolle Reigen, in dem sich auf der Oberschwelle der Umrahmung, von vier Schildern mit aragonesischen Imprese geschieden, eine Menge nackter Engelputten tummeln, auf Donatello zurückweist? Und sind die geflügelten Genien, die mit aragonesischen Schildern am Arm und Lanzen über der Schulter aus den mit florentinischen Halbrundgiebeln gekrönten zwei Fensteröffnungen an der Rückwand hervorzuschreiten scheinen — einer der frühesten perspektivischen Effekte der Renaissanceskulptur! — nicht ebenso von seiner Kunst eingegeben, wie die Putten, die, an den Simsrändern jener Fenster hockend, die Beinchen ins Leere taumeln lassen und aus ihren mit Fahnentüchern geschmückten Heroldstrompeten die Fanfare zu der Scene, die sich im Saale abspielt, blasen, — wie das Motiv der seitlichen Pilasterkapitäle (drei Genien zwischen Füllhörnern), ja selbst wie die am Archivolt der Thür der Rückwand herabhängenden Fruchtfestons?

Nach dem nun, was wir oben (S. 23 ff.) über die Teilnahme Andrea dell'Aquilas am Arco ausgeführt haben, ist er es, dem wir das in Rede stehende Relief zu verdanken haben. Seine Bedeutung entspricht der im Vergleich zu Antonio da Pisa viel längeren Dauer der Beschäftigung Andreas am Denkmale; die Umgrenzung der Aufgabe erklärt es, dass er, mit ihr seit Ende 1455 oder Beginn 1456 vollauf beschäftigt, nicht in die Genossenschaft der sechs Meister mit eintrat, die Mitte 1457 die Vollendungsarbeiten am Bau übernahmen; die treffliche Durchführung des Werkes endlich lässt das Lob, das der sienesische Gesandte zu Neapel der künstlerischen Befähigung des Meisters spendet (s. S. 23), vollkommen gerechtfertigt erscheinen. Für die Geschichte der Kunst aber gewinnt dadurch eine Persönlichkeit, die bisher ganz im Dunkeln schwebte, reale Existenz und — wenn auch nur auf Grund einer einzigen nachweisbaren Leistung — eine nicht zu verachtende Bedeutung.

Für die Autorschaft des zweiten Leibungsreliefs aber bleibt uns die Wahl zwischen den beiden Bildnern, denen wir bisher nichts vom Skulpturenschmuck des Triumphthors zuweisen konnten: Isaia da Pisa und Paolo Romano. Der oben schon hervorgehobene antike Charakter der Örtlichkeit spricht deutlich für einen der beiden, ganz in den Geleisen der römischen Traditionen wandelnden Meister. Bei den mancherlei Berührungspunkten, die ihre Kunstweise besitzt, ist indes die Entscheidung für einen von ihnen nicht leicht. Die Erwägung, dass Isaias dreijährige Thätigkeit doch einer umfänglicheren Arbeit gewidmet sein musste, für die am Arco aufser unserem Relief sonst kein Raum bleibt, fällt zu seinen Gunsten in die Wagschale und weist der blofs einjährigen Thätigkeit Paolo Romanos die gleich zu besprechenden minder wichtigen ornamentalen Skulpturen zu. Isaia war, als er nach Neapel berufen wurde, ein fertiger Meister von Ruf, der so bedeutende Aufträge, wie die Grabdenkmäler Eugens IV und der hl. Monica ausgeführt hatte und von dem bei seinem wenig versatilen Talente keine neue Evolution seines Stils zu erwarten war. Es sollte somit

nicht schwer halten, seine Hand mit Sicherheit in einem durch ihn gemeifselten Werke zu erkennen. Da wir von ihm indes nur Idealstatuen besitzen (mit einziger Ausnahme der Grabfigur Eugens IV) und ihm im Neapeler Relief offenbar, was die Züge, die Rüstungen u. s. w. anlangt, strengste Nachbildung der Realität zur Pflicht gemacht war, so beschränkt sich die Möglichkeit einer stilistischen Vergleichung blofs auf die allgemeinen Momente in Verhältnissen, Attitüden, physiognomischem Ausdruck und ist für die sonst die sichersten Anhaltspunkte für stilkritische Vergleiche bietende Behandlung der Gewänder leider ausgeschlossen. Da fällt uns denn hier die gleiche Gedrungenheit der Gestalten, dieselbe Unbeholfenheit der Stellungen, das gleiche Ungeschick der Gesten auf; wir finden hier die gleichen runden, für das Mafs der Figuren viel zu grofsen Köpfe, ja sogar entfernte Analogien zu den eigentümlich zimperlichen Physiognomien, denen wir an den Heiligengestalten des Eugensgrabmals begegnen, wenn auch — was das letztbetonte Moment betrifft — hier wenigstens das Bestreben, Lebenswahrheit zu erzielen, sich offenbart, aber leider, wie schon oben berührt, in sehr geringem Grade Erfüllung findet. Und da die aufgezählten Besonderheiten nicht gerade charakteristisch sind für die wenigen unzweifelhaften Werke Paolo Romanos, die wir kennen, so bleibt immerhin die Zuweisung unseres Reliefs an seinen älteren Genossen die wahrscheinlichere Lösung der Autorfrage für den vorliegenden Fall.

Für Paolo bleiben dann blofs die vier ornamentalen Friesstreifen übrig, die sich über und unter den beiden Leibungsreliefs hinziehen. In den oberen Streifen sind es Tritonen und verschiedene Meerungeheuer, die Nymphen und Putten, sowie Delphine, die geflügelte Amoretten durch die Wellen tragen, welch letztere, aus den Mäulern der an den Ecken angebrachten Masken sich ergiefsend, gleichsam das Substrat für beide Darstellungen bilden. In den unteren, etwa doppelt so hohen Friesfeldern dagegen sehen wir, in stärkerem Relief ausgeführt, je drei nackte Knaben, wuchtige, zwischen sich hängende Fruchtschnüre an Bändern, die sie über die Schultern geschlungen haben, tragend. Der Raum über den Festons ist in dem einen Relief mit zwei phantastischen Maskenköpfen, einem männlichen und einem weiblichen, in dem anderen aber mit zwei mythologischen Gruppen ausgefüllt: einem mit Pfeil und Bogen bewehrten, in einen schuppigen Fischleib auslaufenden Amor, ein zierliches Venusfigürchen auf dem Rücken tragend, und einem geifselschwingenden Putto, der in einer mit zwei mächtigen Schlangen bespannten Biga daherfährt. Es sind ungeschlachte, teils eckige, teils geradezu rohe Konzeptionen und Gebilde, die ihren Ursprung auf unvergorene antike Reminiscenzen zurückleiten und zum künstlerisch Mindestwertigen gehören, was der ganze bildnerische Schmuck des Arco aufzuweisen hat.[1] (Nur der eine obere Streifen mit den von Delphinen getragenen Liebesgöttern zeigt etwas Grazie in Motiven und Ausführung und könnte sogar einer anderen Hand angehören.)

Trotz des Rufes, den die späteren Schöpfungen Paolo Romanos erwarben, sehen wir in dem eben geschilderten Charakter der uns beschäftigenden Skulpturen kein Hindernis für ihre Zuteilung an ihn, wenn wir bedenken, dass sie gleichsam sein Debüt auf dem Felde der Kunst bilden. Denn was der junge Meister bis dahin geleistet hatte, lag ja vielmehr im Gebiete gewöhnlicher Steinhauerarbeit (s. oben S. 26). Aber auch später blieb das dekorative Element seine schwächste Seite — Zeugnis

[1] Der spätrömische Sarkophag Nr. XXXVII im Südkorridor des Camposanto zu Pisa (Sepulcrum Asoppardorum), dessen Vorderseite festonhaltende Putten und von Tritonen getragene Nereiden über den Festons zeigt, hat die gröfste Ähnlichkeit mit den Darstellungen an unserem Friese.

dessen sein höchst ungeschickter Wappenengel im Giebel des Portals von S. Giacomo degli Spagnuoli zu Rom (dessen vielleicht auch von Paolo gearbeiteter Fries in seinen Fruchtschnüren, namentlich den Kapseln, in denen sie stecken, die gröfste Ähnlichkeit mit denen unserer Reliefs zeigt),[1]) wie auch die zwei wappenhaltenden Engel am Postament der Paulusstatue im Gange zur Sakristei von St. Peter (die beiden nackten Spiritelli am Sockel des hl. Petrus ebenda sind — wie die Statue selbst auch — Schülerarbeit). Immer aber ist es die Antike, die wie seine Monumentalskulpturen, so auch seine wenig gelungenen Versuche in der dekorativen Bildnerei bestimmt. Somit bietet sich auch von diesem Standpunkte aus eine Bekräftigung dafür, wenn wir die fraglichen Friese seinem Meifsel zuschreiben.

Fehlen die Statuen in den Nischen über den grofsen Seitenreliefs, so hat dagegen die Leibung des Thorbogens darüber ihren reichen plastischen Dekor erhalten. Sie ist als Kassettendecke, abwechselnd mit Rosetten und Cherubsköpfchen in den vertieften Feldern, gestaltet. In einem grofsen Mittelrund am Scheitel des Bogens enthält sie ein Wappenschild mit dem aragonesischen doppelbalkigen Kreuz, das von zwei bekleideten weiblichen Engeln donatellesker Faktur gehalten wird. Um dasselbe herum sind vier kleinere Medaillons gruppiert mit den bekannten Impresen Alfonsos: dem Thronsessel mit der lodernden Flamme, dem halboffenen Buche, dem zu einem Pentagramm verschlungenen Bande und dem Blumenstraufs.

Durch den Thorbogen gelangen wir in einen quadratischen Recess, dessen Seiten kaum mehr als die doppelte Weite der Öffnung jenes haben. Die Wände des Raumes sind bis über die Höhe der Thoröffnung mit glatten Marmorplatten verkleidet, darüber hinaus in Rohmauerwerk gelassen. Das Gleiche ist bei der Decke der Fall; offenbar ist die Dekoration hier nicht zum Abschluss gebracht. Der Eingangsseite gegenüber führt eine zweite gleichfalls im Halbkreis geschlossene Thoröffnung aus diesem Raume in den grofsen inneren Hof des Castel Nuovo. Sie ist von zwei Halbsäulen mit Kompositkapitälen flankiert, die ein einfacheres Gebälke tragen als das des äufseren Thoreinganges,[2]) und kann mittels der zwei bronzenen Thorflügel abgeschlossen werden, über die wir noch Näheres mitteilen werden. Über dem Archivolt des inneren Thores sehen wir in einem rechteckigen Felde, wodurch das erwähnte Gebälk unterbrochen erscheint, das grofse, viergeteilte aragonesische Wappen (noch mit Farben- und Goldspuren daran), gehalten von zwei bekränzten Amoren, deren einer den Köcher, der andere den Bogen trägt. Es sind tüchtige, nackte Aktfiguren, die weit über das Können von Isaia da Pisa oder Paolo Romano hinaus weisen.

Darüber nimmt eine wohl mehr als ein Meter im Geviert messende Flachnische die Wandfläche ein, deren Archivolt und Seitenwände eine schräg perspektivisch nach innen sich vertiefende architektonische Verkleidung zeigen (etwa wie sie in gröfseren Dimensionen die Chornische von S. Satiro in Mailand hat). An ihr sind jederseits fünf Gestalten von Höflingen, in den gleichen Kostümen wie im Triumphzug, in Hochrelief gemeifselt, während die Rückwand der Nische leer geblieben ist. Offenbar sollte vor ihr etwas seine Aufstellung finden, wahrscheinlich eine Büste des Königs Ferdinand (nicht diejenige Alfonsos, oder der Bronzeschrein mit seinem Herzen, wovon oben (S. 21) die Rede war). Dies erhellt aus dem Sujet des Bildwerkes, über dessen Bedeutung uns, besser als die eigentümliche Komposition selbst — ihre Deu-

[1]) Vergl. die Abbildung im Archivio storico dell' arte Bd. II, p. 466.

[2]) Doch kommt hier neben den Halbsäulen wohl zuerst in der Renaissance die unmotivierte Verdoppelung von Pilastern und die Verkröpfung des Gebälkes vor.

tung wird durch das in dem Raume herrschende Dunkel noch erschwert —, die zwei darunter eingemeifselten Hexameter aufklären:

SUCCESSI REGNO PATRIO CUNCTISQUE PROBATUS
ET TRABEAM ET REGNI SACRUM DIADEMA RECEPI.

Es war also die Krönungshuldigung des Nachfolgers Alfonsos, die hier in so ungewöhnlicher Weise ihre Darstellung gefunden hatte, und nicht, wie in der Lokallitteratur allgemein behauptet wird,[1] die schon im Jahre 1440 in der Kirche S. Gregorio erfolgte Legitimierung Ferdinands und seine Ernennung zum Herzog von Kalabrien und Thronfolger. — In dem Werke selbst aber erkennen wir — soweit der oben erwähnte örtliche Umstand ein Urteil ermöglicht — die Hand Pietro da Milanos; er allein war ja übrigens in der zweiten Bauperiode nach 1465, der jenes naturgemäfs erst seine Entstehung verdankt, am Arco blofs noch beschäftigt. Mit dieser Arbeit seines Meifsels aber schliefst sich zugleich der üppige Kranz bildnerischen Schmuckes, den er und seine Genossen um das bedeutendste Denkmal der Renaissance in Neapel gewunden haben.

* * *

IV. DIE BRONZEPFORTE UND IHR MEISTER

Wir haben nun noch der bronzenen Thür, die den Bau des Arco gegen den Hof von Castel Nuovo abschliefst, mit einigen Worten zu gedenken. König Ferdinand hatte darauf in sechs Feldern (je drei auf jedem der beiden Thorflügel) die Peripetien seines Kampfes gegen Johann von Anjou und die mit ihm verbündeten aufständischen Barone darstellen lassen. Sie beginnen in chronologischer Folge mit den Scenen der beiden obersten Felder. In dem linken sehen wir Ferdinand, von seinem Schwager und Erzfeind Marino Marzano, Herzog von Sessa, und dessen zwei Begleitern in Torricella bei Calvi unter dem Vorwand einer Friedensunterredung in den Hinterhalt gelockt[2] — im rechten den König sich gegen den Angriff seiner Widersacher wehren, bis seine Begleiter Zeit finden, zu seiner Hilfe herbeizueilen. Ein Distichon unter jedem der beiden Reliefs (wie auch unter den übrigen vier) erklärt den Vorgang.[3] Nun springt

---

[1] Selbst auch von Mariano D'Ayala, der in seiner Napoli militare, Neapel 1847, p. 225—253, das Beste über den Triumphbogen Alfonsos geschrieben hat. Er hatte seine Ausführungen übrigens schon vorher in der Guida di Napoli pel Congresso degli Scienziati, Neapel 1845, I 492—514, publiziert. Sowohl Michelletti e Corsi, Storia de' monumenti del reame delle due Sicilie, Napoli 1846—50, vol. II, parte I, p. 620—651, als auch Chiarini in seinen Anmerkungen zur neuesten Ausgabe von Celano, Notizie della Città di Napoli, 1856—60, vol. IV, p. 426—452, haben sie einfach ohne Quellenangabe wieder abgedruckt.

[2] Den am 30. Mai 1460 stattgehabten Überfall schildert auf Grund brieflicher Mitteilungen der dabei Beteiligten E. Nunziante im Archivio storico napoletano XX, 248 ff.

[3] Diese Beischriften lauten in der oben angegebenen Reihenfolge der Reliefs:

(Oben links): PRINCIPE CUM JACOBO [*di Montagnano*] CUM DEIPHOBO [*dell' Anguillara*] DOLOSO
UT REGEM PERIMANT, COLLOQUIUM SIMULANT.

(Oben rechts): HOS REX ARCIPOTENS ANIMOSIOR HECTORE CLARO,
SENSIT UT INSIDIAS, ENSE MICANTE FUGAT.

(Unten rechts): AQUA DIAM [*Accadiam*] FORTEM CEPIT REX FORTIOR URBEM,
ANDEGAVOS PELLENS VIRIBUS EXIMIIS.

die Darstellung auf das unterste Feld rechts hinüber: wir sehen darin den siegreichen Einzug des Königs in die dem Anjou abgenommene Stadt Accadia, das Fufsvolk voran, die Reiterscharen mit dem König und seinem Gefolge in ihrer Mitte, den Zug beschliefsend. Es folgt im untersten Relief links der Abbruch des feindlichen Lagers und der Rückzug der gegnerischen Armee gegen Troja. Im mittleren Relief rechts sehen wir sodann die Schlacht, in der Ferdinand bei der letzterwähnten Stadt am 29. August 1462 seine Feinde vernichtete. Der Kampf des Reiterheeres wogt an den Ufern eines Flusses, der das Feld des Reliefs von oben bis unten durchschneidet. Im Vordergrunde leistet der Feind dem Übergang der königlichen Truppen noch Widerstand, im Mittelgrunde haben sich seine Scharen schon zur Flucht gewendet, und einzelne Reiter haben fast schon die Berge des Hintergrundes erreicht, in denen wir uns offenbar die Stadt zu denken haben. Das mittlere Relief links endlich zeigt, als Fortsetzung des letztbesprochenen, im Hintergrunde die Stadt Troja, in die das feindliche Heer hineindrängt, während im Mittelgrunde noch der Kampf zwischen dem Fufsvolk fortdauert und im Vordergrunde der König inmitten einer glänzenden Kavalkade sich schon gegen die zu erobernde Stadt hinbewegt.

Die Relieftafeln sind von schmalen Friesen eingefasst, in deren vertieften Feldern antike Muster nachbildende Kandelaber, Akanthusarabesken, Fruchtschnüre und ein Reigen nackter festonhaltender Putten als ornamentaler Schmuck angebracht sind, während die Ecken der Tafeln an den Kreuzungspunkten der Friese durch runde Scheiben ausgezeichnet sind, welche die verschiedenen Imprese der aragonesischen Herrscher enthalten: also aufser den schon oben S. 139 angeführten Emblemen Alfonsos den Smaragdhügel mit der Inschrift: Naturae non artis opus, das Hermelin als Abzeichen des von Ferdinand gestifteten Ritterordens mit dem Motto: Probanda auf dem es umflatternden Schriftbande, den gekrönten Adler, den Lautenspieler, das Wappen von Aragon u. s. w.[1])

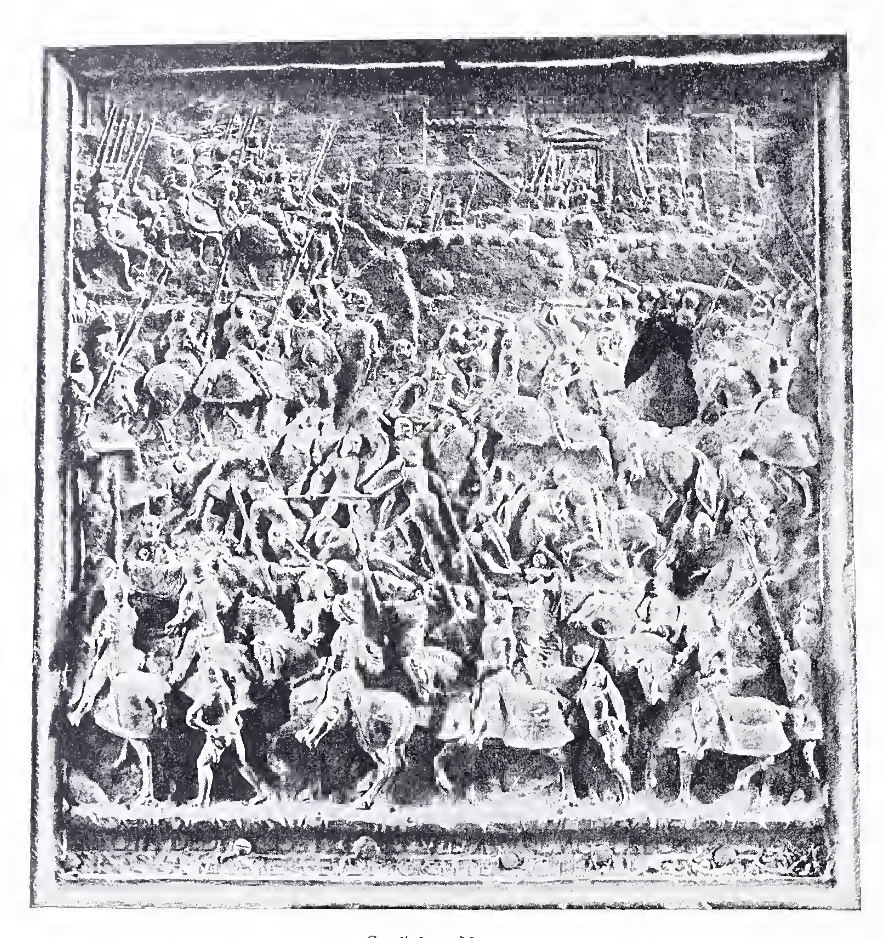
Es sind nicht gerade Muster der Reliefskulptur, womit uns der Meister dieser Werke überrascht. Weder in der Komposition noch in der technischen Ausführung können sie Anspruch erheben, mit den älteren Erzeugnissen dieser Art der toscanischen Kunst auf gleiche Stufe gestellt zu werden. Ihre Komposition ist entweder ganz ärmlich oder von verwirrender Häufung der Figuren, wobei auf eine klärende Gruppierung, auf eine nach plastischen Gesetzen abgewogene Abstufung der Gründe keinerlei Rücksicht genommen ist. Und auch die technische Ausführung lässt fast durchaus so viel

(Unten links): HINC TROJAM VERSUS, MAGNO CONCUSSA TIMORE
CASTRA MOVENT HOSTES, NE SUBITO PEREANT.
(Mitte rechts): HOSTEM TROJANIS FERDINANDUS VICIT IN ARVIS,
SICUT POMPEJUM CAESAR IN OECHALIIS.
(Mitte links): TROJA DEDIT NOSTRO REQUIEM, FINEMQUE LABORI,
IN QUA HOSTEM FUDI FORTITER ET PEPULI.

[1]) Die beiden obersten dieser Medaillons an dem im Bogen geschlossenen oberen Rande der Pforte sollen litterarischer Tradition zufolge (s. D'Ayala, a. a. O. p. 240) die Bildnisse Ferdinands und seiner Gemahlin enthalten haben. Sie sind heute, aus der Umrahmung herausgebrochen, nicht mehr vorhanden. Ein anderes Zeichen der Unbill der Zeiten trägt die Pforte in dem Loche, das eine Kanonenkugel in eins der Reliefs gebohrt hat. Paolo Giovio schon erzählt uns im Leben Gonsalvo de Cordovas, dass der verhängnisvolle Schuss während der Belagerung der im Castel Nuovo eingeschlossenen Franzosen im Jahre 1496 abgefeuert wurde.

zu wünschen, dass der Beschauer auf den Gedanken kommen muss, der Giefser habe sich nicht die Zeit oder Mühe nehmen können, seinem Werk durch sorgfältige Durchciselierung die letzte Feile zu geben. Auch die ornamentalen Partien zeichnen sich nicht gerade durch geistreiche Konzeption, Feinheit der Zeichnung und Formengebung wie Sorgfalt der technischen Behandlung aus.

Eine Ausnahme in der Richtung zum Besseren bildet blofs das Relief mit der Stadt Troja im Hintergrunde (Mitte links). Hier ist in den kämpfenden Gruppen der

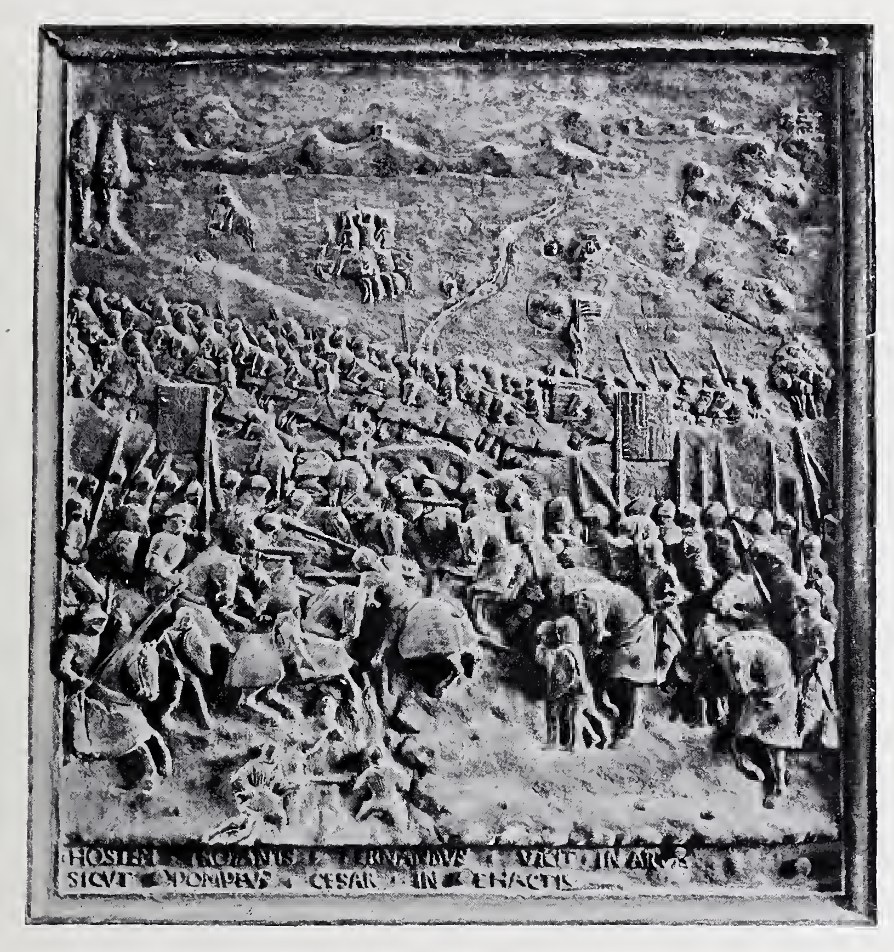


Guglielmo Monaco
Eroberung von Troja
Bronzerelief von der Thür des Triumphbogens König Alfonsos I

Fufssoldaten im Mittelgrunde manches glückliche, zum Teil an antike Vorbilder mahnende Motiv zu bemerken, und in dem Reiterzug des Vordergrundes ist nicht nur jede einzelne Figur in Harnisch, Helmzier und Waffen sorgfältig durchgebildet, sondern namentlich die Pferde sind mit überraschender Richtigkeit der Formen und Bewegungen dargestellt, wie sie aufs vorteilhafteste von der plumpen Unbeholfenheit in den übrigen Reliefs absticht. Sonst scheint uns in diesen Schlachtengemälden vielmehr etwas von dem unruhigen Geist nordischen Rittertums, als der sogar den Krieg zum Kunstwerk gestaltenden transalpinen Renaissance zu liegen. Immerhin werden wir

dem Bildner für diese Erstlingsleistung auf dem Felde des historischen Reliefs, wofür ihm in der bisherigen Kunst keine Vorbilder vor Augen standen, die Anerkennung nicht versagen, mag er natürlich auch unter dem Niveau von später Erreichtem geblieben sein.

Freilich sollte es uns nicht einmal wunder nehmen, die höchsten Anforderungen der Kunst in unserem Werke nicht realisiert zu sehen; war doch sein Bildner damit —



Guglielmo Monaco
Schlacht bei Troja
Bronzerelief von der Thür des Triumphbogens König Alfonsos I

das einzige Mal in seinem Leben, soviel uns bekannt ist — auf ein Feld getreten, das seiner sonstigen Thätigkeit fern lag. Es war nämlich der königl. Geschützmeister Guglielmo Lo Monaco, den man mit dem Auftrage zur Herstellung unserer Bronzepforte betraut hatte. Wir besitzen dafür ein unumstöfsliches Zeugnis in seinem Profilbildnis, das er in einem der Medaillons der Umrahmung (in der linken unteren Ecke des linken Flügels) angebracht und auf dessen erhöhtem Rand mit der Inschrift versehen hat: Goglierm' Monac' me fecit.

Schon im Jahre 1451 war er aus seiner Heimat Paris in die Dienste des Königs berufen worden, und zwar »ad facienda horologia aliasque res artificiosas«.[1]) Unter diesen letzteren war aber vorzugsweise der Guss von Geschützen verstanden, wie wir ihm denn seit 1453 den Titel »maestro bombardiere« beigelegt finden (Regest Nr. 3). Für die hervorragenden Dienste, die er in dieser Eigenschaft leistet, zeugt nicht nur der Umstand, dass sein ohnedies schon hohes, anfängliches Jahresgehalt von 400 Dukaten binnen 4 Jahren auf 440 und seit 1470 auf 600 Dukaten erhöht wird[2]) (Regest Nr. 9 und 29), sondern namentlich die Thatsache, dass ihm der König schon nach kaum einjähriger Dienstzeit am 24. Januar 1453 das neapolitanische Bürgerrecht verleiht. Auch dem Nachfolger Alfonsos ist daran gelegen, sich die erspriefslichen Dienste unseres Meisters zu sichern. Beweis dessen, dass er ihm schon am Tage nach dem Tode des Königs (28. Juni 1458) die von diesem verliehene Bestallung samt dem damit verbundenen Jahresgehalt erneuert (Reg. Nr. 19).

Neben der Hauptthätigkeit Lo Monacos als königlicher Geschützmeister — er führt als solcher seit 1461 den Titel »Governator delle r. arteglarie«, seit 1470 den eines »Conservator general deles artelleries«, und einmal wird er sogar als »dilectus Consiliarius noster« bezeichnet (Reg. Nr. 20, 29 und 45) —, wofür eine Reihe Zahlungen für verfertigte Geschütze (Reg. Nr. 4, 7, 9, 10, 11, 41), sowie Überweisungen von grofsen Mengen Zinn und Bronze für deren Guss vorliegen (Reg. Nr. 5, 6, 8, 13), wird die Geschicklichkeit unseres Meisters zu verschiedenen anderen Arbeiten verwertet. Er muss eine grofse Glocke für Castel Nuovo giefsen (Reg. Nr. 12) und eine Fontäne im Garten des Schlosses vergolden (Nr. 17); er übernimmt für 1117 Dukaten die Anfertigung einer Turmuhr für Castel Nuovo (Nr. 15, 16, 21, 23) und wird sogar an den eben in Apulien weilenden königlichen Hof berufen, um dort eine Uhr auszubessern (Nr. 14). Über den einzigen, eigentlich künstlerischen Auftrag, den er ausgeführt, unsere Bronzepforte, finden wir in den Rechnungsbüchern keine Aufzeichnung. Nach den darauf dargestellten Scenen muss sie nach 1462 entstanden sein; wahrscheinlich aber ward sie erst nach 1465 ausgeführt, als die Arbeiten am Arco, wie wir oben S. 17 gesehen, neuen Aufschwung nahmen.

Aber auch auf Gebieten, die mit der Kunst noch weniger zu schaffen haben als das Geschützgiefsen und Uhrmachen, zeigen uns die Cedole den Meister in ausgedehnter Thätigkeit. Seinen materiellen Wohlstand bekunden zahlreiche Anleihen im Gesamtbetrage von über 12000 Dukaten, die er dem königlichen Hof macht (Nr. 9, 26, 38 und 42; allerdings empfängt er auch Darlehen vom König im Betrage von 7200 Dukaten, Nr. 30. 34, 36, 39). Von 1461—1484 tritt er als Pächter der Alaungruben von Ischia und Pozzuoli auf (Nr. 20, 25, 45) und erhält für Lieferungen aus ihnen von der königlichen Kammer sehr bedeutende Beträge (Nr. 31, 35, 37); 1469

[1]) Siehe Nr. 1 der Regesten zur Biographie Lo Monacos im Anhang IV. Dort ist auch des durch Minieri-Riccio veranlassten Irrtums gedacht, der unserem Meister Perugia als Heimat zuwies. Schon der Name Lo Monaco — die Italianisierung des in Frankreich heute noch so verbreiteten Le Moine — hätte vor dieser Irrung bewahren sollen. — Die oben im Texte weiter gegebenen Belege beziehen sich sämtlich auf die erwähnten Regesten. Diese sind aus den Registern der königlichen Privilegien, Dekrete u. s. w., sowie aus den Rechnungsbüchern des königlichen Hofhalts im Staatsarchiv zu Neapel ausgezogen, einige wenige auch aus Filangieris Documenti u. s. w. herübergenommen.

[2]) Gegenüber dem von den Künstlern am Arco verdienten Monatslohn von 12, 16 und, wenn's hoch kommt, 25 Dukaten erscheint derjenige Lo Monacos allerdings sehr glänzend (s. Anhang II Nr. VI und VIII).

und 1470 verkauft er dem Hofe sogar Tuch und Sammet aus England und Mallorca im Werte von 4000 Dukaten (Nr. 28 und 32). Endlich begegnet er uns auch als Besitzer von königlichen Lehensgütern: schon 1466 wird ihm ein solches verliehen, 1476 erhält er als Eigentümer eines zweiten das Recht, gewisse Abgaben auf dessen Territorium zu erheben, und zwischen 1473 und 1477 lässt er als Gläubiger eines neapolitanischen Grofsen dessen Güter nach seinem Tode für sich mit Beschlag belegen (Nr. 22, 43, 44). Lo Monaco selbst muss zwischen 1484 und 1490 gestorben sein, denn im ersteren Jahre tritt er von der Administration der königlichen Alaunbergwerke zurück, und im letzteren wird seinen Erben die Berichtigung einer väterlichen Schuld aufgetragen (Nr. 45 und 46).

* * *

Wir sind am Schlusse unserer Ausführungen angelangt. Das Denkmal, dem sie galten, steht heute vom nagenden Zahn der Zeit arg geschädigt vor unseren Augen. Im Jahre 1876 war der linksseitige Rundturm eingestürzt, da man versäumt hatte, zu rechter Zeit Vorkehrungen gegen dessen Baufälligkeit zu treffen. Obwohl er bald wieder aufgebaut wurde, musste doch das Gleichgewicht der Massen an unserem Bau durch den Vorfall gestört worden sein; denn es traten daran so bedrohliche Anzeichen zu Tage, dass man, um seinem Ruin zu steuern, sich entschliefsen musste, seine Säulen durch Untermauerung zu sichern und die obere Partie durch mächtige Balkenstützen vor dem Einsturz zu bewahren.

Infolgedessen ist gegenwärtig ein grofser Teil seines Skulpturenschmuckes, insbesondere das grofse Triumphzugsrelief, den Blicken des Beschauers entzogen. Das schönste Denkmal der Renaissance Neapels ist so seit fast 10 Jahren in einem seiner historischen Bedeutung und seines künstlerischen Wertes völlig unwürdigen Zustand, und weder das Militärärar als Nutzniefser der Räumlichkeiten des Castel Nuovo, noch das Unterrichtsministerium als Schirmherr der Nationalmonumente haben sich bisher bewogen gefunden, Abhilfe zu schaffen. Vergebens hat Bart. Capasso, der ehrwürdige Erforscher der Geschicke und Monumente seiner Vaterstadt, in seiner Eigenschaft als Präsident der Gesellschaft für vaterländische Geschichte der neapolitanischen Provinzen vor Jahren schon seine mahnende Stimme im Interesse der kostbaren Reliquie erhoben (Archivio storico napoletano 1893 p. 200 ff.). Es ist bis heute alles beim alten geblieben.

Indes kommt uns in diesen Tagen aus Neapel die frohe Kunde, dass die seit langem schwebenden Verhandlungen über den Ankauf des Kastells seitens der Stadt ihrem Abschluss nahe seien. Hoffentlich stehen damit für unser Denkmal bessere Tage in naher Aussicht, und hoffentlich werden auch jene Räume, in denen einst ein königlicher Hof seine Pracht entfaltet hatte, wieder idealeren Zwecken dienstbar gemacht werden können, als es die Kasernierung von Soldatenregimentern und die Aufstapelung von Artilleriebedarf ist.

ANHANG

I. SCHILDERUNG DES TRIUMPHZUGS ALFONSOS I.

In dem Gedichte: »Il Giardeno, compilato et composto dal Angionese Marino [*Jonato*] ad devoti Cristiani de fugire leterna morte« (Bibl. naz. di Napoli, Cod. Mss. cart. del sec. XV° segn. XIII. C. 13; in 4° gr. di fol. 177. Das Kolophon auf fol. 174[v] sagt: Et fo complita alano del signore MCCCCLXV el di xvij de Julio xiij Indict.)[1]) lautet die Stelle über den Triumph Alfonsos I (Parte I, Canto VII auf fol. 10, bis[r]):

Non chomo Alfonso re che tu say
in napoli riceppe il triumfale
del qual magiore tu mirasti maj
Li cavaleri andare como et quale
foron li gioveni acti al destrero
se ognun mostrando angel sensa ale
Mirasti le gran doñe a tal mistero
in signo de virtu bene adobate
et lindrappati carri in tal sintero
Mirasti le gran piacze de person charcate
et gran soni et grandi adobamenti
li momenti acti partiti et posate
Et signior tucti in assembiamenti
in procession di po [*dopo*] lo carro, tende
fulciti di drappi et de illustre genti
Mundana gloria ansi et poi vende [?]
illustra et excelsa piu quanto possecte
quel popul fe a tal segnor calende.

Hierzu als Randkommentar von dem Verfasser selbst die folgende Beschreibung des Zuges:

Dic̃[*ere*] hic de Rege Alfonso quum intravit Neapolim cum curru triumphali. Nam primo veniebant et antecedebant juvenes xij solo giploy [*diploide*] de velluti rubei induti: decalciatique calligas scarulaticas: argento et perulis rachamatas et contestas: cum aliquibus licteris et versibus: habebant dicte callige puntas acutas et longas. Ibant equitati et recti in equis pulcherrime ornatis: in sella: non sedendo: et in manu dextra tenentes quandam lanceam rubeam coloratam: sine ferro: ornatam vero quadam francea de seta. Quibus precedebant tubecte tres equitati et bene ornati. Et hoc de primo. Sequebantur postea tubecte tres alie similiter ornate. Et veniebat quidam thalamus omni ornamento fulcitus manualiter portatus. In quo ordinatus et positus erat quidam juvenis more angelico indutus habens et gestans pallam auream in manu. Et super eundem quidam alter angelus ordinatus et positus erat quandam coronam auream mire pulcritudinis manu gestans. Demum vero post duas tubectas septem juvenes: habitu et indumento muliebri induti: in signo et figura septem virtutum omni pulcritudine pleni: pandis scarulaticis et sericis induti: equitati equis seta et velluto ornatis sequebantur. Quorum una erat manu gestans coronam auream: 2[a] calicem unum aurei coloris. 3[a] quandam figuram seu ymaginem. 4[a] quandam columpnam argentei coloris. 5[a] cara͞fam unam plenam vino et aliam plenam aqua. 6[a] erat portans quemdam speculum in quo se continuo mirabatur. vij[a] vero non eques erat sed veniebat in quodam curru seu thalamo: miro modo ornata: non humana creatura visa sed angelica formata. quae et Justitiam representabat: ensem in dextra et belancias in sinistra gestans. Non sedens sed quasi de sua sede expulsa in fine thalami pedes stabat. In medio vero thalami erat sedilis: seu segia regia pannis aureis et omni pulcritudine ornata: nemo in ea sedens: Super quam in alto erant tres angeli: creature viventes in modum angelorum angelico modo actate et indute habentes alas

[1]) Es existiert von der Handschrift ein Inkunabeldruck, Neapel 1490.

pulcerimas et mire magnitudinis: manibus tenentes magnam coronam omni ornatu et pulcritudine plenam: triplici serto seu gradu ornatam in aureo colore. Et cum obiam [*sic*] fuit regi, rogavit eum: ut ipsam tamquam incognitam et expulsam in suo deberet ponere sedili Veniebant postea persone xıȷ equis transformati et induti: in signo et figura xıȷ prophetarum. Et postea ethyopi duo similiter equitati sequebantur. Erat autem et veniebat post hec thalamus unus ornatus omni pulcritudine: super quem erat medio ordinatus mundus in rotundo et pulcerrime depictus: nunquam sistens sed continuo volvens. Super quem mundum quidam juvenis positus erat totaliter omni arma copertus et armatus: hujus in manu dextra quoddam sceptrum regale seu baculum: et in sinistra pallam unam auream. In signo et figura magni regis Alexandri qui totum mundum dominatus fuit: seu imperatoris Cesaris. Et satis metrice vulgariter fuit Regem allocutus. Deinde sequebatur quidam alius thalamus omni pulcritudine ornatus. In medio cujus posita et ordinata erat divisia dicti domini Regis. Vz [*videlicet*] quaedam segia aurea infochata quam 4^or angeli viventes creature angelico more ordinati retinebant et procurabant. Unus autem angelus antecedebat eam in dicto thalamo ensem habens in manu. Postea veniebant multi transformati in habitu: et facie velati: aliqui pedes: et aliqui eques, equis artificialiter factis: qui simul rissantes: ad hoc ut nemo currui regio se appropinquasset. Sequebatur post hec multitudo maxima tubectarum eorum officium operantium et tubectantium. Demum veniebat currus triumphalis aurey coloris ordinatus habens rotas quatuor auro cohopertas. Super quem dictus dominus rex residebat. Inductus veste regia: in quadam segia miro modo et omni ornatu et pulcritudine constructa: tota auro contesta: coscinis [*coscino, Kissen*] et pannis aureis ornata. Erat in pede ipsius currus ante faciem regis ordinata et posita ejus devisa. vz [*videlicet*] la segia infochata: aurei coloris: ut condecens erat. Erat dictus currus per neapolitanam civitatem ductus seu tractus ab equis sex albis cordulis seta crocea et rubea mistis, ductis a nobilibus de nobilioribus et principalibus neapolitanis. Cohoperiebatur autem currus quodam satis divite et pulcerrimo pallio portato a viginti nobilibus nobilioribus neapolitanis sub lanceis viginti pulcerrime factis. Veniebant post currum processionaliter omnes principes duces comites barones magnati et domini regnicoli et qui cum dicto domino Rege erant. Et quocumque ibat currus ibant et domini: qui a Rege victi et subditi. Intravit autem dictus dominus Rex modo predicto in dicta civitate Neapolis juxta camminum: non per portas: sed fracto muro juxta portam. Et sic honorifice et triumphaliter totam ambulavit civitatem: usque dum venit et intravit Castrum Capuane. In quo pacifice quievit. Et hoc in anno domini MCCCCXXXXIIȷ die martis. XXVȷ mensis februarij vȷ indictione. Ego autem qui librum compilavi et composui in dicta civitate presens fui et predicta propriis oculis vidi.

* * *

II. BELEGE AUS DEN CEDOLE DI TESORERIA DEN BAU DES ARCO DI TRIONFO BETREFFEND.[1]

I. vol. 28 fol. 123 t. 20 luglio 1455. Item donj [*donava*] a mestre Ermini (dies Wort ist durchstrichen, darüber steht:) Mjnco [*Domenico*] de Montemjnyayo [*Montemignano*] maestre picapedrer per lo banch de Pere de Gayeta LXX duc. los quals lo S. Rey li mana [*manda*] donar per los treballs [*lavori*] que avia sostenguts a fer, e entretallar [*intagliare,*

[1]) Aufser Nr. III, XXI, XXIII und XXVIII—XXX, die hier zum erstenmal publiziert werden, und mit Ausnahme von Nr. XV—XX hat Minieri-Riccio die nachstehenden Dokumente — und zwar Nr. IV, VIII, XXII und XXVI im Wortlaut, die übrigen ihrem Inhalte nach — in seinen beiden, eingangs der gegenwärtigen Studie angezogenen Schriften mitgeteilt, N. Barone in seinen ebendort citierten Beiträgen die Nr. XV—XX, sowie XXVII resumiert. — Sie sind in altcatalanischer Sprache, mit eingestreuten einzelnen italienischen und lateinischen Worten, verfasst. Für die Erklärung mancher schwerverständlichen Ausdrücke (die wir in eckigen Klammern in Italienisch beifügen) sind wir den Herren N. F. Faraglia und N. Barone am Staatsarchiv zu Neapel, sowie für die Förderung unserer dortigen Studien im allgemeinen dessen verehrtem Vorstande, Comm. Bart. Capasso dankbar verbunden. —

scolpire] en pedra marbre e traure del viu [*ritrarre dal vivo*] la testa del S. Rey dels pits amunt [*dal petto in su*], e encora per fer, e entretallar axj mateix [*così similmente*] en pedra marbre lo ymatge di sent Johan bbta [*l' imagine di S. Giov. Battista*]. Entervengue al dit pagament.......... .... LXX duc.

II. vol. 30 fol. 190 t. 31 gen. 1456. Item donj an Jacme Gil scriua [*scrivano*] de mon offici havient carrech [*incarico*] special de pagare les despeses ques fan per causa de la fabrica del Castell nou e Torre de sent Vicent dela ciutat de Napols — XXXX d. los quals li eren deguts [*erano dovuti*] ab albara [*secondo il registro*] de scriua de racio scrit en la Torre d' Octauo [*Torre del Greco*] a XI dies del present mes de Jener per ço [*ciò*] com aquells de manoment del senyor Rey havia bestret [*pagato in acconto o anticipatamente*] e pagat a Moss. [*Messer*] Arnan Sanz Castella del dit Castell nou dela ciutat de Napols quils devia haver dela cort çoes [*cioè*] los — XX d. a compliment de solucion e paga del loguer [*allogamento*] de un any de una sua casa la qual te [*tiene*] pp [*prope*] la encoronada [*S. Maria l' Incoronata*] quj es devant lo dit Castell nou, en la qual casa sta aleusat [*alloggiato*] en [*un*] Pere [*Pietro*] Johann mestre de fer ymatges de pedramarbre quj lavora de present per ops [*opera*] dela fabrica del dit Castell nou de Napols, e comança lo dit any a XI dies del mes de Jener del any propassat MCCCCLV e finj a XI del dit present mes de Jener. — Car veritat es que los restants — XX d. li foren pagats per mj per lo dit loguer dels quals ne faç exida [*faccio esito*] al dit Jacme Gil en una summa de XXXX d. en lo meu quaret libre ordinari en c. [*carta*] CLXXXV. E los XX d. a compliment dels — XXXX d. que pago de present li sent stats donats per la entrada del loguer dela dita casa per lo present any ne LVI segons en lo dit albara se conte que cobre [*secondo che nel detto registro se ne tiene conto come esito*].

III. vol. 30 fol. 195. 31 gen. 1456. A mestre Ysayes mestre marmorar qui lauora en lo Castell nou de Napols en paga per rata del salari que deu [*deve*] haver per lo lauor que fa en lo dit Castell nou de Napols.................... .... XXX d.

A mestre Andria del Aguila axi mateix [*così similmente*] mestre marmorar qui lauora en lo dit Castell nou de Napols per la predita raho [*ragione*].... XXX d.

IV. vol. 30 fol. 229 t e 230. 31 gen. 1456. Item doni a Minico de Montemjnyano mestre ymaguiayre — LXX duc. los quals li eren deguts ab un albara de scriua de racio scrit en Napols a XXI dies del propassat mes de juhol [*luglio*] tant per entretallar e figurar sus lo natural de una pedra marbre la figura dela persona del senyor Rey dela cinta en amunt, com encora per adobar e polir molt millor que no era una ymatge de sent Johan babtista, la qual hun seu criat [*un suo creato*] havia fet sobre una pedra marbre, les quals figures se devien metre lavors [*allora, poi*] en certa part dela fabrica del Castell nou de Napols, segons en lo dit albara se conte que cobre .... LXX d.

V. vol. 30 fol. 275. 9 febr. 1456. Item doni a Jacobo de Barbarossa patro de navili Jenoves CCC d. los quals li acorregui [*accolse, ricevette*] en la ciutat de Napols ab albara de scriva de ratio scrit en lo Casal del princep a VIIII dies del present mes de febrer en acorriment [*accoglimento, ricevimento, somma ricevuta*] de ço que deura haver dela cort per lo preu e nolit [*prezzo e nolo*] deles pedres marbres que continuament porta ab lo seu navili de port Vendres [*Porto Venere*] en la ciutat de Napols per ops dela fabrica del Castell nou dela dita ciutat de Napols segons en lo dit albara se conte que cobre

CCC d.

VI. vol. 30 fol. 524 e t. .. magg. 1456. A mestre Ysayes mestre de fer ymatges de pedra marbre qui lavora vuy [*al presente*] en la fabrica del Castell nou de Napols a compliment de CCLXXXVII d. II t. Xg[1]) que li eren deguts per los treballs per ell sustenguts lavorant en la dita fabrica del Castell nou de Napols per temps de — XI mesos — XV jorns que finiren lo derrer dia del propassat mes de Abril a raho de — XXV d. que li mana pagar lo dit senyor per castun [*ciascun*] mes. Car veritat es que los — CXXXVIII d. li son

[1]) Der neapolitanische Dukat zerfiel in 5 Tarì = 10 Carlini = 100 Grana; 30 Tarì bildeten 1 Unze.

stats ja [*già*] pagats per mj dels quals li faç exida ço es dels — CVIII d. en lo meu quart libre ordinarj en c. [*carta*] CCCCXXXXVIIII e dels — XXX d. atras [*restanti*] en c. CLXXXXV .... CXXXXVIIII d. II t. X gr.

VII. vol. 31 fol. 148 t. 27 lugl. 1456. Item donj an Johan Monbru patro de nau [*nave*] catala qui atura [*sta*] de present en Napols — D d. los quals lj eren deguts ab albara de scriua de racio scrit en Napols a XXVII dies del present mes de juhol per lo nolit [*nolo*] de hun carrech de pedra marbre la qual ab la dita sua nau ha portat dela ylla [*isola*] de Mallorques fins en la present ciutat de Napols e aquells ha consignat al castella del Castell nou dela dita ciutat de Napols per obs dela fabrica del dit Castell segons en lo dit albara se conte que cobre .... D d.

VIII. vol. 31 fol. 224 t. 31 agosto 1456. Item donj mestre Andria maestre marmorar — VIIII d. IIII t. VI½ gr. los quals li eren deguts ab albara de scriua de racio scrit en la Torre d' Ottauo [*Torre del Greco*] lo derrer dia del present mes de Agost per resta de — XXXVIIII d. IIII t. VI½ gr. que devia haver per lo lavor que ha fet en les pedres marbres del Trihumfo del portal del Castell nou dela ciutat de Napols es a saber: per temps de dos mesos e — XXVIII dies comptant del III.zo dia del mes de Juny propassat fins per tut lo dit present mes de Agost arazo [*a ragione*] de — XII duc. lo mes ço es lo hun mes e XXVIII dies, e laltre mes arazo de — XVI duc. III t. VI g. mj prech [*preggio, cauzione*] segons en lo dit albara se conte que cobre. Car veritat es que los — XXX d. li foren accorreguts [*pagati*] per mj segons apar en la exida que mi faç en lo meu — VI.er libre ordinarj en c. — .... VIIII d. IIII t. VI½.

IX. vol. 36 fol. 133. 31 gen. 1458. Item doni a mestre Ysayes de Pisa, Anthoni de Pisa, Pere de Milana, Domjnico Lombardo, Francisco Adzara e Paulo Romano mestres marmorars CC d. los quals los acorregui [*accolsero, ricevettero*] en la ciutat de Napols por mans de mosser Loys Sarcola havent carrech de pagar les despeses ques fan por causa de la fabrica del Castell nou de Napols ab albara de scriua de racio scrit en Atella lo derrer dia del present mes de Janer en accoriment [*accoglimento, ricevimento, somma ricevuta*] e paga pro rata de aquells III.a DCCC [*3800*] duc. por los quals han pres a stall [*per estaglio, a cottimo*] de acabar [*perficere*] integrament les figures del arc triumfal del dit Castell nou segons en lo dit albara se conte que cobre ... CC duc.

X. vol. 36 fol. 134. 31 gen. 1458. Item donj a mosser Loys Sarcola qui ha carrech de pagar les despeses ques fan por causa dela fabrica del Castell nou dela ciutat de Napols — XXXX d. les quals li eren deguts ab albara de scriua de racio scrit en Atella lo derrer dia del present mes de Janer per ço com aquells havia bestret e pagat de manament del senyor Rey a mosser Arnan Sanz Castella del dit castell, per lo loguer de una sua casa en la qual pesa en Pere Johan mestre ymaguiayre qui lavora les ymatges de pedra ops dela fabrica del dit castell, e feu li pagat le dit loguer per temps de un any ço es per la exida de la miga anyada [*mezza annata*] que finj en any LVII propassat — XX d. E per la entrada del present any de LVIII los altres — XX d. com axi sta la usanca de Napols segons en lo dit albara se conte que cobre .... XXXX d.

XI. vol. 36 fol. 207 t. 28 febr. 1458. Item doni a mestre Ysayes de Pisa, Antonj de Pisa, Pere de Milana, Domjnico Lombardo, Francesco Atzara e Paulo Romano mestres de fer figures de pedra marbre — CC d. los quals los acorreguj en la ciutat de Napols per mans de mosser Loys Sarcola ab albara de scriua de racio scrit en Troya lo derrer dia del present mes de febrer en acoriment e paga pro rata de III.a DCCC d. per los quals han pres a stall e se son convenguts ab la cort de acabar les figures del arch triumfal que fa fer lo S.or Rey sobre lo portal del Castell nou de Napols segons en lo dit albara se conte que cobre .... CC d.

(Die Bände der Cedole von Anfang Juni 1458 bis Ende April 1460 fehlen. In denjenigen aus den Jahren 1460—1464 finden sich keine Aufzeichnungen über den Triumphbogen von Castel Nuovo; sie beginnen erst 1465 wieder mit folgendem Vermerk:)

XII. vol. 42 fol. 231 t. 18 magg. 1465. A mestre Pere marmoraro en accoriment de son salari .... XXXIII d.

XIII. vol. 42 fol. 258. 8 giugno 1465. E mes [*magis*, *più*] donj al dit en Pere Bernart (regent la regia Thesaureria) per misa [*mezzo*] del banch de Antonio de Gayeta cinquanta duc. per donar a maestre Pere marmolar en accorriment de DCCCV (sic!) duc. deu haver per la fabrica del arch triumphal del Castell nou ha pres astall (a cottimo). . L d.

XIV. vol. 42 fol. 287. 4 luglio 1465. A mestre Pere marmorar en accorriment dela fabrica del arch triumphal. . . . . L d.

XV vol. 43 fol. 153 t. 30 sett. 1465. Item donj de manament del S. R. per ma den [*mano di*] Johan de Guares a mestre Pere de Mila picapedrer les quantitats deius [*sotto*] scrites les quals lo dit S.or lj mana donar, e son en paga e prorata de DCCCL duc. que li eren deguts per causa dela obra de pedra marbra ha feta en lo arch triumphal sobre la porta del Castell nou los quals li donj en les jornades seguents ço es

a VIII de Juny passat — L d.
a IIII de Juhol — L d.
a XIII d' Agost — L d.
a VIIII de Setembre — L d.
a XII del dit — L d.
a XXVIII del dit — C d.
. . . . CCCL d.

XVI. vol. 44 fol. 200. 2 aprile 1466. Item lo dit jorn donj de manament del S.or R. a mestre Andria Gallardo argenter VIII duc. los quals lo dit S.or li mana donar, e son prorata del preu de hun cor de aram [*un cuor di rame*, *bronzo*] que deu fer per metre lo cor del S.or R. don Alfonso de gloriosa recordacio en lo Castell nou present Andreu Ferrer.

XVII. vol. 44 fol. 321. 31 maggio 1466. Item donj de manament del S.or R. per ma den Johan de Guares (scriua dela sua tresoreria lo qual ha carrech de pagar la fabrica del Castell nou[1]) a mestre Pere de Mila pedrapiquere e capmestre de totes les obres de pedra del Castell nou les quantitats de peccunja deius scrites [*sotto scritte*] les quals lo dit S.or les li mana donar e son a compliment de DCCCL d. que li eren deguts per causa dela obra de pedra marbre que havie feta en lo arch triumphal sobre la porta del dit castell les quals li donj en les jornades seguents ço es

a XVI de Octubre de l' any passat — C d.
a XVIIII del dit — C d.
a II de Noembre — C d.
a VII de Decembre — L d.
a XXIII del dit — L d.
a XVII de Març del present any — L d.
a VIIII del present mes de Maig — L d.
. . . . D d.

com per mi e per part mja per lo dit en Johan de Guares son stades reyalment pagades les sobredictes quantitats al dit mestre Pere en paga e satisfactio dela dita obra en scomplir e finjr lo sobredit arch a tota sa despesa.

XVIII. vol. 44 fol. 383 t 30 giugno 1466. Item donj de manament del S.or R. a mestre Andria Galasso argenter dela present ciutat de Napols XIII duc IIII tarens los quals son a compliment de XXXIII duc. II tar. X grans li eren deguts ab albara de offici de scriua de racio scrit en Capua a XXIIII dies del mes de Maig propassat per lo compir de hun gran vaxell [*vaso*] de aram daurat e soldat de argent que ha fet aforma de cor per tenjr en a quell conservat lo cor del gloriosissimo S.or R. don Alfonso de immortal memoria lo qual deu star pengiat [*sospeso*] en l' arch triumphal del Castell nou de la dita ciutat lo qual es stat consignat al mag.ch moss. Pasqual Diaz Garlon [*pecettore generale della corte*] . . . . XIII d. IIII t.

---

[1]) Als k. Rechnungsbeamte wird Johan de Guares oder Guarces (wie er an anderer Stelle genannt ist) in einem anderen Vermerk ausdrücklich qualifiziert. Müntz (Histoire de l'Art pendant la Renaissance I, 114) hatte, der irrtümlichen Lesung des Urkundentextes bei Barone (Arch. stor. napol. IX, 211) folgend, fälschlich einen Bildhauer aus ihm gemacht.

XIX. vol. 45 fol. 335. 14 ottobre 1467. A mestre Pere marmorar en accorriment del que deura hauer per la obra del portal del Castell nou .... L d.

XX. vol. 46 fol. 331. 4 maggio 1468. A mestre Angerillo Artuzzo pintor 11 duc. en accorriment o per comprar or per daurar lo pom e la corona dela ymatge de marmora dela M.ta del dit S.or [*Alfonso*] qui sta en lo portal del Castell nou de Napols .... II d.

XXI. vol. 47 fol. 163. 16 luglio 1468. A mestre Pere marmorar en accorriment del que deura haver per la obra del portall del Castell nou dela dita ciutat.. X d.

XXII. vol. 47 fol. 459 t, 460. 16 dec. 1468. A mestre Pere marmorar per hun ornament de pedra de marbre ha fet sobre la porta dela scrivania del Castell nou de Napols hon [*dove*] se ordonen los comptes dela mja administracio, e per una pedra deles armes reals, per un altra pedra deles armes del present realme, e un altra pedra deles diuises dels diamants, e per una colonna de marbre fornida donada a Coleta de Climent.. XIII d.

XXIII. vol. 53 fol. 398 t. 31 magg. 1470. A mestre Pere de Mila marmoraro per hun morter [*mortaio*] de marbre e hun pistone [*pestello*] per servey dela guardaroba II t. IIII gr.

XXIV. vol. 57 fol. 340 t. 16 nov. 1471. A mestre Pere marmorar en accorriment de la obra del portal del Castell nou .... XV d.

XXV. vol. 57 fol. 348 t. 27 nov. 1471. A mestre Joan Remolo argenter en accorriment de aço que deura hauer per lo pintar e daurar de hun ceptre ha de tenir la ymatge del S. R. sta en lo portal del Castell nou.................................. II d.

XXVI. vol. 61 fol. 424 t e 425. 27 nov. 1472. A mestre Pere marmorar en accorriment delque deura hauer per VII finestres ha de fer ala sala del descuberter sta dauant la guardaroba les quals he metre (?) pedres marbres .... XX d.

XXVII. vol. 63 fol. 142 t. 18 genn 1473. A mestre Pere marmorar en accorriment deles finestres lo S. Rey fa fer de pedra marbre en la sala noua se fa dins [*dans*, *in*] lo Castell nou sobre la stanza del dit S.or .... XX d.

XXVIII. vol. 62 fol. 247. 8 marzo 1473. A mestre Pere marmorar en accorriment de certes finistres de marbre fa per la sala nouament (sic) lo Senyor Rey fa fer en lo Castell nou..................................... .... XX d.

XXIX. vol. 62 fol. 303. 6 aprile 1473. A mestre Pere marmorar en accorriment del que deura hauer per VI (sic) finistres de marbre fa per la sala noua del Castell nou.. XX d.

XXX. vol. 63 fol. 217 t. 7 agosto 1473. A Pere de Milla mestre marmoraro q° [*quondam*] e per ell a Belardino son fill en part de major quantitat lli deguda per la regia cort ab albara de scriua de racio.. X d.

* * *

III. CHRONOLOGIE DER URKUNDLICHEN DATEN ZUR BIOGRAPHIE PIETROS DA MILANO

1. 1446, Januar. Pietro da Como arbeitet in diesem Monat an der Grabplatte des Bischofs Bartoli für den Dom zu Siena (Milanesi, Docum. per l' arte senese, Siena 1854, II, 223, und Rumohr, Italienische Forschungen, Berlin 1837, II, 381).
2. 1447, 16. Mai. Piero di Giovanni da Como scarpellatore ist in Padua am Postament für das Reiterstandbild des Gattamelata beschäftigt (Gloria, Donatello a Padova, Padua 1895, p. 7).
3. 1449, 30. Aug. Piero da Como erhält für seine Arbeit in der Domopera zu Orvieto einen Monatslohn von fünf Gulden ausgezahlt (s. oben S. 9 Anm. 3).
4. 1450, 4. Febr. Petrus Joannis de Como lapidum scultor wird mit 62 Gulden 2 Lire Jahresgehalt neben freier Wohnung für die Bauhütte des Domes von Orvieto verpflichtet (Luzi, Il duomo di Orvieto, Firenze 1866, p. 442; L. Fumi, Il duomo di Orvieto e i suoi ristauri, Roma 1891, p. 489).

5. 1451, 19. Jan. Petrus scultor erhält den Auftrag, eine Zeichnung für den Mittelgiebel der Domfassade von Orvieto zu entwerfen (Della Valle, Storia del duomo di Orvieto, Roma 1791, p. 311).

6. 1451, 14. Aug. Pico [*sic*] da Como wird für seine Zeichnung entlohnt (Fumi, a. a. O. p. 77, Doc. CCLXXIII), und der Bau nach ihr und dem Entwurf des Capomaestro Giovannino di Meuccio weitergeführt (a.a.O. Doc. CCLXXIV vom 18. August).

7. 1451, 25. Sept. Pico [*Piero*] da Como wird nach Siena gesandt, um den Capomaestro (Giov. di Meuccio?) dorther zu holen (S. 10 Anm.).

8. 1452, 28. Febr. Petrus de Chiumo erhält Auftrag, eine zweite Zeichnung für den Mittelgiebel zu liefern (Fumi, a. a. O. p. 78 Doc. CCLXXIX).

9. 1452, 1. April. Pieo da Como wird für seine Arbeiten am Dombau zu Orvieto ausgezahlt (S. 10 Anm.) und übersiedelt wohl bald darauf nach Rom.

10. 1452, Ende Juni. Mastro Pietro de Varese nepote de mastro Beltramo wird für 259 canne 2 palmi Mauerung am »Salaro grande« (entweder Solarium, Altan oder Salzmagazin, s. ad Nr. 12) des Kapitols in Rom mit 510 Dukaten bezahlt (Bertolotti, Artisti lomb. a Roma, Milano 1879, I, p. 16; Müntz, Les Arts à la cour des papes, Paris 1878, I, 149).[1]

11. 1452, zwischen Juli und Dezember. Mastro Pietro de Varese erhält für ein Portal am Kapitol 4 Dukaten (Müntz, a. a. O. I, 150; Bertolotti, a. a. O. I, 17).

12. 1452, 2. Sept., 4. Nov. und 23. Dez. Unter diesen Daten finden sich Vermerke über die Auszahlung eines Monatsgehaltes von 31 Libbre an Pierio de Chumo in den Büchern der Domopera zu Orvieto (S. 10 Anm.).

13. 1452, 31. Dez. Mastro Pietro da Varese nipote di m° Beltrame empfängt 1000 Dukaten für Arbeit, die er an einem Turm im Kapitol »al salaio« oder, wie es an anderer Stelle heifst, »a lato ala porta dove si vende il sale, in sul chanto da lato dietro« geleistet hat (Müntz, a. a. O. I, 150).

14. 1453, 10. Febr. und 9. März. Er empfängt weitere 100 und als Restzahlung 112 Duk. 56 Bolognini für die gleiche Arbeit (Müntz, a. a. O. I, 150).

15. 1453, 7. Jan. und 31. Dez. M° Pietro di Giovanni da Varese maestro di muro erhält 100 Duk. für eine nicht näher specifizierte Arbeit an S. Teodoro. Bis Ende des Jahres beläuft sich der dafür empfangene Betrag auf 2000 Duk. (Müntz, a. a. O. p. 146).

16. 1453, 25. Aug. Pierio de Chumo erhält als Salär und für eine Reise nach Carrara im Interesse von Marmorarbeiten für den Dom zu Orvieto von der Opera desselben 100 Libbre ausgezahlt (S. 10 Anm.).

17. 1455, 4. Aug. Provido viro Petro Joannis de Varisio de Mediolano architectori werden 22 Duk. als Ersatz für Kalk, den er für eine Restaurationsarbeit an S. Maria Maggiore abgetreten hatte, ausgezahlt (Müntz I, 200; Bertolotti I, 19).

*

18. 1456, 31. Jan. Die k. Kammer bezahlt den Mietzins von 40 Duk. für das Jahr vom 11. Jan. 1455—56 an den Eigentümer eines Hauses bei S. Maria dell' Incoronata, das Pere Johann, mestre de fer ymatges de pedra marbre, der in der Bauhütte für die Arbeiten am Castel Nuovo beschäftigt ist, bewohnt (Doc. II;[2]) vergl. Arch. stor. napol. VI, 443).

[1]) Das bei Bertolotti und Müntz fehlende Monatsdatum ist wie oben zu ergänzen, denn im Libro di Riscussioni di denari della Camera 1452 (im röm. Staatsarchiv) gehen dem auf unseren Meister bezüglichen Vermerk unmittelbar 4 Einträge voran, die Ausgaben für die Feier des Peter- und Paultages (29. Juni) verzeichnen. — Es ist bekannt, dass im Mittelalter das Tabularium des Kapitols als Salzmagazin diente.

[2]) Dieses Dokumentcitat (wie auch alle folgenden) bezieht sich auf die im vorhergehenden Anhang II zusammengestellten Belege aus den Cedole di Tesoreria.

19. 1458, 31. Jan. Zahlung des erwähnten Mietzinses pro Juli 1457—58 für Pere Johan mestre ymaguiayre, der die Statuen für den Bau von Castel Nuovo arbeitet (Doc. X; Minieri-Riccio im Arch. stor. napol. VI, 459).

20. 1458, 31. Jan. Die k. Kammer zahlt an Mestre Ysayes de Pisa, Anthoni de Pisa, Pere de Milana, Domjnico Lombardo, Francisco Adzara und Paulo Romano, mestres marmorars 200 Duk. als Teilbetrag von 3800 Duk., für welche Summe die Genannten die Ausführung der »figures del arc triumfal del Castell nou de Napols« übernommen haben (Doc. IX; Min.-Riccio, a.a.O. VI, 458 und Artisti in Castel Nuovo, Napoli 1876, p. 6).

21. 1458, 28. Febr. Neuerliche Abschlagszahlung von 200 Duk. an die gleichen Meister für dieselbe Arbeit (Doc. XI; Min.-Riccio, Artisti, ecc., p. 6).

*

22. 1461 .... Petrus de Mediolano arbeitet am Hof des Königs René von Anjou in Frankreich eine bezeichnete und datierte Medaille desselben (Heifs, Les médailleurs de la Renaissance. II. Fr. Laurana et Pietro da Milano, Paris 1882, p. 40).

23 1462 .... Er arbeitet ebendaselbst eine bezeichnete und datierte Medaille mit dem Doppelbildnis Renés und seiner Frau und mit einer kuppelgekrönten Tempelfassade auf dem Revers (Heifs, a. a. O. p. 42).

24. 1463 .... Maistre Pierre de Millain tailleur et ymageur du roy de Sicile verfertigt im Auftrag König Renés für die Kirche St-Maxe in Bar-le-Duc »les ymages et mistères de Ste. Magdeleine de la Bausme« (Maxe-Werly, Un sculpteur italien à Bar-le-Duc, in den Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 1896, p. 58—59).

25. 1463 .... Derselbe arbeitet für einen Saal im Schlosse zu Bar-le-Duc ein Relief von zwei miteinander kämpfenden Hunden (Maxe-Werly, a. a. O. p. 60).

26. 1463, 4. Dez. Er wird von König René aus Anlass eines Hoffestes, dem er beiwohnen muss, mit einem neuen Gewand beschenkt (a. a. O. p. 62).

27. 1463 od. 1464. Er arbeitet während seines Aufenthaltes in Bar-le-Duc am Hofe Renés, der dort vom 16. Juni 1463 bis 27. August 1464 verweilte, die als »Opus Petri de Mediolano« bezeichneten undatierten Medaillen seines Schwiegersohns Ferry von Lothringen und seiner Tochter Margareta, Gattin Heinrichs VI. von England (Heifs, a.a.O. p. 44 und 46, und Maxe-Werly, a.a.O. p. 57).

*

28. 1465, 18. Mai. Die kgl. Hofkammer in Neapel zahlt an mestre Pere marmoraro 33 Dukaten, auf Abschlag seines Gehaltes (Doc. XII; citiert bei Min.-Riccio, Artisti p. 4).

29. 1465, 18. Juni und 4. Juli. Mestre Pere marmolar erhält Abschlagszahlungen von je 50 Dukaten auf den Betrag von 850 Dukaten, die er für seine Arbeit an der »fabricha del arch triumphal del Castell nou« zu fordern hat (Doc. XIII und XIV; citiert bei Minieri. a. a. O. p. 4, das zweite bei Barone, Arch. stor. nap. IX, 29).

30. 1465, 30. Sept.—1466, 31. Mai. Mestre Pere de Mila, pedrapiquere e capmestre de totes les obres de pedra del Castell nou erhält in einzelnen Teilzahlungen, die vom Juni 1465 bis Mai 1466 geleistet und in zwei Posten unter den vorn angeführten Daten verrechnet werden, die gesamte Summe der ihm schuldigen 850 Dukaten für seine Arbeiten »en scomplir e finjo lo arch triumphal sobre la porta del Castell nou« (Doc. XV und XVII; Barone, Arch. stor. napol. IX, 32 und 211).

31. 1467, 14. Okt. und 1468, 16. Juli. Mestre Pere marmorar erhält neuerdings Zahlungen von 50 und 10 Dukaten, »per la obra del portal del Castell nou« (Doc. XIX und XXI; das erstere auch bei Barone, a. a. O. IX, 214).

32. 1468, 7. März. Maestro Pietro de Martino de Milano übernimmt von Messer Giov. Caracciolo die Ausführung einiger Bildhauerarbeiten in dessen Familienkapelle im Dom zu Neapel (Notariatsarchiv zu Neapel, Protokolle von Ser Pietro Ferillo, 1467—1470, fol. 93, angeführt bei Filangieri, Documenti ecc. IV, 159).

33. 1468, 16. Dez. Mestre Pere marmorar erhält von der k. Kammer für ein Marmorornament über der Thür der »scrivania del Castell nou« und einige kleinere Arbeiten (zwei Wappen, eine Devise und eine Säule) 13 Dukaten bezahlt (Doc. XXII, und Min.-Riccio, Artisti, ecc., p. 6).

34. 1469, 14. April. Maestro Pietro de Martino di Milano, ad presens habitator Neapolis, regius magister marmorum, sculptor verheiratet seine beiden Söhne Simpliciano de Martino und Giovanni Martino de Martino mit den Schwestern Maria und Sforzina Talamanca, die vom König Ferdinand I mit je 200 Dukaten ausgesteuert werden (Not.-Archiv, Protokolle von Ser Paulino de Golina, 1467—69, fol. 203 u. 204, mitgeteilt bei Filangieri, a. a. O. IV, 159 u. 160).

34*a*. 1469, 20. Sept. Magister Petrus de Martino de Mediolano übernimmt von der Witwe des am 15. März d. J. verstorbenen Rechtsgelehrten und Vorsitzenden der k. Camera della Summaria Franc. Ant. Guindazzo die Herstellung seines Grabdenkmals in S. Domenico für 150 Dukaten innerhalb acht Monaten. Es ist wahrscheinlich schon bei einem Brande 1506 spurlos untergegangen (aus dem Not.-Archiv zu Neapel ohne nähere Angabe der Quelle mitgeteilt von Eust. Rogadeo di Torrequadra in der Zeitschrift Napoli nobilissima. 1898, VII, 160—163).[1]

35. 1470, 19. Jan. Magister Petrus de Mediolano, regius scultor marmorum übernimmt für den Mag^{co} Carlo Estendardo die Ausführung eines Grabmals innerhalb zehn Monate um 190 Dukaten für die Kirche S. Agostino in Arienzo (bei Caserta), nach dem Muster jenes des Kardinals Angelo d'Anna († 1428) in S. Maria a Cosmodin zu Neapel (Not.-Archiv, Akten des Notars Paulino de Golino, 1469—71, fol. 152, mitgeteilt bei Filangieri, a. a. O. IV, 161).

36. 1470, 31. Mai. Mestre Pere de Mila marmoraro erhält für einen an den k. Hofhalt gelieferten Marmormörser samt Stöfsel 2 Tarì 4 Gran bezahlt (Doc. XXIII).

37. 1470, 13. Okt. Magister Petrus de Mediolano regius marmorarius nimmt vom Notar Angelo Cifra ein Anlehen von 5 Unzen 20 Tarì auf mit dem Versprechen, es binnen einem Monat zurückzuzahlen (Not.-Archiv, Akten des Notars Paolino de Golino, 1469—71, fol. 124, mitgeteilt bei Filangieri IV, 162).

38. 1470 .... Er erhält in der Kirche S. Maria la Nuova ein Familienbegräbnis zum Geschenk. Zeugnis dessen die folgende ehemals daran befindliche Inschrift: »Petrus de Martino Mediolanensis ob triumphalem Arcis novae Arcum solerter structum et multa statuariae artis suo munere huic Aedi piae [*sic*] oblata a divo Alphonso rege in equestrem adscribi ordinem et ab Ecclesia hoc sepulcro pro se ac posteris suis donari meruit. MCCCCLXX«. (Summonte, Historia, ecc., Napoli 1602—43, III, 14; Min.-Riccio, Artisti, ecc., p. 3 u. 4).

39. 1471, 16. Nov. Mestre Pere marmorar erhält für Arbeiten am »portal del Castell nou« 15 Dukaten ausbezahlt (Doc. XXIV; Min.-Riccio, Artisti, ecc., p. 6).

[1]) Diese Arbeit des Meisters konnte oben S. 18 im Text keine Erwähnung finden, da der erste Teil des vorliegenden Aufsatzes schon im Drucke war, als wir davon aus der genannten Zeitschrift Kenntnis erlangten.

40. 1472, 27. Nov.—1473, 6. April. Dem mestre Pere marmorar werden in der vorn angegebenen Zeitperiode viermal Zahlungen zu je 20 Dukaten geleistet für 7 Marmorfenster, die er in der neu erbauten »Sala noua del Castell nou« verfertigt (Doc. XXVI—XXIX. Die beiden ersten auch bei Min.-Riccio, a. a. O. p. 6, u. Nr. XXVII bei Barone, a. a. O. IX, 387).

40*a*. 1472, 17. Dez. Er klagt die Witwe des Fr. A. Guindazzo auf Bezahlung von 20 Dukaten als Rest der für dessen Grabmal ausbedungenen Summe ein; sie werden ihm mit Urteil vom 17. Aug. 1473 zugesprochen (s. die ad Nr. 34*a* citierte Quelle).

41. 1473, 6.—13. April. In diesen Tagen stirbt Pietro da Milano sehr wahrscheinlich (s. oben S. 19 im Text); jedenfalls ist er anfangs August 1873 schon tot (s. folgende Nummer).

42. 1473, 7. Aug. Dem Bernardino, Sohn des Pere de Milla mestre marmoraro q° [*quondam*] werden 10 Dukaten auf Abschlag der seinem Vater schuldigen Summe bezahlt (Doc. XXX).

42*a*. 1474, 3. Sept. Die Erben Pietros klagen die Witwe Guindazzo auf Erstattung der jenem zugesprochenen Prozesskosten ein (s. Nr. 40*a*; aus der ad Nr. 34*a* citierten Quelle).

43. 1476, 9. März. Die Witwe Giovanna des Magister Petrus de Mediolano, sowie seine Söhne Simplicianus, Joannes Martinus, Bernardinus [*sic*, *rect. Jacobus*], Altobellus und Bernardinus, die beiden letzten minderjährig, empfangen von M. Carlo Estandardo 55 1/2 Dukaten als Rest der für das Grabmal in S. Agostino zu Arienzo (s. oben Nr. 35) ausbedungenen Bezahlung (Not.-Archiv, Protokolle von Ser Paolino de Golino, 1469—71, fol. 152, mitgeteilt bei Filangieri, a. a. O. IV, 163).

44. 1481 .... Jacobo de Martino de Vico[*nago*], intallyatore de prete, erhält 166 Dukaten für Bausteine, die er der Kirche S. Annunziata geliefert hat (Filangieri, a. a. O. IV, 156 nota *a*).

* * *

IV. REGESTEN ZUR BIOGRAPHIE GUGLIELMO'S LO MONACO.

1. 1451, 31. Dez. Dekret König Alfonsos, gegeben im Castel Nuovo, womit er dem magistro Guglielmo de lo Monaco de Parisio in sua servitia ad facienda horologia aliasque res artificiosas vocato annuum salarium 400 ducatorum decernit (Registrum privilegiorum tempore regis Alphonsi, ann. 1449—1452 p. 92[t] et 93; das Dekret im Wortlaut abgedruckt bei Schulz, Denkmäler u. s. w. IV, 188, und bei Filangieri, Documenti ecc. VI, 179). Eine Wiederholung dieser Bestallung dd° Turris Octave [*Torre del Greco*] 12. Nov. 1452 teilt Minieri-Riccio (Archivio stor. napol. VI, 459 n. 4) mit. Fälschlich hat er darin »de Perusio« statt des in beiden Dekreten deutlich enthaltenen »de Parisio« gelesen und sonach irrtümlich Perugia statt Paris als Heimat des Meisters bezeichnet.

2. 1453, 24. Jan. König Alfons verleiht dem Monaco in einem zu Torre Ottava [*Torre del Greco*] vollzogenen Dekret das neapolitanische Bürgerrecht (p. 46 im Registro della r. Camera della Sommaria, detto »Comune«, Nr. 9 anni 1452—1454 p. 64[t]; der betreffende Band des Comune existiert nicht mehr).

3. 1453, 13. Juni. Der König lässt seinem maestro bombardiere Guglielmo lo Monaco 47 Duk. 4 Tari für seine Auslagen bei der Aufstellung von Geschützen (grosse bombarde) an verschiedenen Stellen des Littorals von Neapel anweisen. Sie sollen zum Schutze der im Hafen liegenden Schiffe gegen einen beabsichtigten Angriff der genuesischen Flotte dienen (Cedole vol. 23 fol. 356[t] und Minieri, a. a. O. VI, 418).

4. 1453, 22. Aug. Der König weist demselben 500 Duk. als a conto-Zahlung für Geschütze, die er in Neapel herzustellen im Begriffe ist, an (Ced. 24 fol. 238 und 25 fol. 127 t, Minieri, a. a. O. VI, 423).

5. 1453, 27. Sept. Zu dem gleichen Zwecke werden unserem Meister 5 Centner 77 Rotoli Zinn zum Preise von 144 Duk. 1 tari 5 Gran übergeben (Ced. 24 fol. 285 t, Minieri, a. a. O. VI, 424).

6. 1453, 1. Dez. Lieferung von 3 Centn. 7 Rotoli Zinn, der Centner zu 26 Duk., an Lo Monaco für denselben Zweck (Ced. 24 fol. 188, Minieri, a. a. O. VI, 428).

7. 1453, 28. Dez. Maestro Guillem del Monacho erhält in Gaeta 100 Duk. für Ausgaben beim Guss von Bombarden (Ced. 24 fol. 427, Minieri, a. a. O. VI, 428).

8. 1454, 21. Jan. Derselbe erhält 55 Centner 87 Rotoli Bronze [*covre*] in 356 Laiben [*pani*], die sich in einem gekaperten genuesischen Schiff fanden, und andere 618 Laibe zur Herstellung von Kanonen (Ced. 26 fol. 196, Minieri, a. a. O. VI, 429).

9. 1455, 15. Sept. Bei einer unter diesem Datum mit Monaco gepflogenen Abrechnung stellt sich sein Guthaben auf 1675 Duk. 2 Tari 13 1/2 Gran; hiervon 300 Duk. »per prester gracios e sens penyora fet per ell ala cort del dit S or en lo dit mes de mars (1455)«; 316 Duk. 3 t. 6 1/2 gr. »per temps de X mesos comptant del prim dia del mes de mars del dit any propossat 1454 fins per tot lo mes de febrer propassat per rahon dela suo provisio de 440 duc. que ha custun any dels emoluments dela cort«; das übrige für Bombardierarbeiten (Ced. 29 fol. 336 r. und t).

10. 1456, Januar. König Alfons lässt unserem Meister 773 Duk. 1 1/2 gr. für die Herstellung eines grofsen Geschützes, genannt »La Napoletana«, auszahlen (Ced. 30 fol. 217, Minieri, a. a. O. VI, 444).

11. 1456, Januar. Bei der Abrechnung für das vergangene Jahr erhält unser Meister 1388 Duk. 1 1/2 gr. Davon sind 220 Duk. der Halbjahrgehalt für März bis August 1455 (Ced. 30 fol. 217 t).

12. 1456, 17. April. Der König lässt 4 Centner Zinn für 108 Duk. ankaufen und Lo Monaco zuweisen, auf dass dieser es mit anderem Metall vermischt für den Guss einer grofsen Glocke für Castel Nuovo verwende (Ced. 30 fol. 420 t, Minieri, a. a. O. VI, 447).

13. 1456, 12. Juni. Es werden ihm 52 Centn. 99 Rotoli Bronze zum Preise von 1218 Duk. 3 t. 17 gr. überwiesen, um Geschütze daraus zu verfertigen (Ced. 30 fol. 548 t e 549, Minieri, a. a. O. VI, 451).

14. 1457, 19. Jan. »Item doni a Rixart de Monaco nebot de mestre Guillem lo bombarder, vint duc. los quals lo S or Rey li mana donar per hun cavall per ço [*ciò*] com lo dit S or lo mana anar [*andar*] en pulla [*in Puglia*] a sa Maestad per adobar hun orolotge« (Ced. 33 fol. 126, Minieri, a. a. O. VI, 453).

15. 1458, 31. Jan. Lo Monaco erhält 60 Duk. a conto der 1117 Dukaten »per los quals deu fer lo relotge que deu servir per sonar les hores en lo dit Castel nou de Napols per la qual quantitat ha pres a stall de acabar integrament lo dit relotge, (Ced. 36 fol. 133 t, Minieri, a. a. O. VI, 459).

16. 1458, 28. Febr. Es werden ihm neuerdings 60 Duk. a conto derselben Arbeit ausgezahlt (Ced. 36 fol. 207 t).

17. 1458, 28. März. Er erhält 110 Duk. »per les despeses que le covendra fer en daurar [*dorare*] lo cubertor [*copertura*] dela fontana del jardin del Castel nou de Napols« (Ced. 36 fol. 295, Minieri, a. a. O. VI, 460).

18. 1459, 28. Febr. Unter diesem Datum wird das kgl. Privilegium »quo Ferdinandus I in Castello Novo Neapolis 1458 Junii 28, magistro Guilielmo de lo Monacho de Parisio ab Alphonso I f. d. 1451 decembris 31, in Castello Novo Neapolis decretam annuam provisionem 400 ducatorum confirmat« amtlich registriert (Exequatur regium XVIII, ann. 1458 et 59

p. 135ᵗ et 154; im Wortlaut abgedruckt bei Schulz, Denkmäler u. s. w. IV, 195, und Filangieri VI, 180).

19. 1460, 31. Mai. König Ferdinand I weist dem Monaco 50 Duk. an, damit er das Nötige veranlasse, auf dass die Geschütze der Schiffe mit Pulver versehen würden (Ced. 37 fol. 52, Barone im Arch. stor. napol. IX, 13).

20. 1461, 26. Sept. Unter diesem Datum wird in Castro Mirabella der Vertrag unterzeichnet, womit Guglielmo Monaco, gobernatore delle Regie arteglia-rie, die Alaungruben von Ischia und Pozzuoli in Pacht nimmt (p. 98ᵗ im Registro, detto Comune 7°, anno 1469 p. 54 e 67).

21. 1466, 15. April. Lo Monaco empfängt 30 Dukaten, als Abschlagszahlung für die Uhr, die er für Castel Nuovo verfertigt (Ced. 44 fol. 219ᵗ, Barone, a. a. O. IX, 209).

22. 1466, 24. Nov. Es wird ihm das Lehensgut »Lo Ferobestello, sito nelle pertinenze del casale Delli Cutri« verliehen (p. 127 im Reg. detto Comune XXI, anno 1475 p. 166).

23. 1467, 31. Aug. A misser Guillem lo Monacho lo qual de present lo S. R(ey) tramet [*invia*] en Abruzzo ab les Arthelleries, axi [*così*] per la provisio sua de dos meses com per la despesa de dos famillos porta absi [*seco*] e per comprar se una travaca [*trabucco*] C duc. Al dit miss. Guillem per accordar quatre bombardes per portar les ab sa companya per obs dela Arthellerja XXXXVIIj duc. (Ced. 47 fol. 236ᵗ e 237).

24. 1469, 13. März. Lo Monaco macht eine notarielle Zeugenaussage in der Streitsache zweier neapolitanischer Nobili (mitgeteilt aus dem Notariatsarchiv von Neapel bei Filangieri, a. a. O. VI, 182).

25. 1469, 12. Mai. Datum eines kgl. Reskriptes, gegeben in Castel Nuovo zu Neapel, wodurch unserem Meister die Erlaubnis erteilt wird, eine gewisse Quantität Holz von Castellamare nach Pozzuoli zu schaffen, um es bei der Alaungewinnung zu verwenden (p. 95ᵗ im Registro, detto Comune 5°, ann. 1469 u. 1470, p. 257).

26. 1469, 2. Okt. Lo Monaco empfängt 1888 Duk. 1 t. 4 gr., die ihm der König schuldet (die Angabe, wofür, fehlt. Ced. 51 fol. 264).

27. 1469, 9. Dez. Er empfängt 30 Duk. »e son per la provisio sua de XVIII jorns del mes de Noembre passat de DC duc. lany« (Ced. 51 fol. 457).

28. 1469, 30. Dez. Er erhält 3981 Duk. 3 t. 17½ gr. für verschiedene Tücher und Samte, die er an die kgl. Hofhaltung geliefert (Ced. 51 fol. 453).

29. 1470, 5. Jan. Misser Guillermo lo Monaco Conservador general deles artelleries del Senyor Rey erhält als Gehalt für Dezember 1469 fünfzig Dukaten (Ced. 53 fol. 123). Die Auszahlung des gleichen Monatsgehaltes lässt sich von nun an in den Rechnungsbüchern lückenlos bis Ende Februar 1474 verfolgen.

30. 1470, 31. Jan. Er empfängt vom König ein Darlehen von 2000 Dukaten, welches er sich verpflichtet, in vier Raten zu 500 Dukaten am 1. April, Mai, Juni und Juli zurückzuerstatten (Ced. 53, fol. 153).

31. 1470, 29. Mai. Er empfängt für 166⅔ Ctr. Alaun, die er dem k. Hof geliefert hat, 500 Dukaten (Ced. 53, fol. 416ᵗ).

32. 1470, 31. Juli. Er empfängt für eine gewisse Quantität englisches Tuch vom k. Hofhalt 18 duc. 2 t. 13 gr. (Ced. 54, fol. 118). Eine gleiche Zahlung (12 Duk.) für weifses Tuch von Mallorca ist unterm 1. Sept. 1470 registriert (Ced. 54, fol. 185ᵗ).

33. 1470, 17. Sept. Es werden ihm, der hier als Mestre deles artelleries del Sᵒʳ R. e de fer relotges qualifiziert ist, 50 Dukaten als Abschlagszahlung für die grofse Uhr, die er für Castel Nuovo verfertigt, ausgezahlt (Ced. 54, fol. 233).

34. 1470, 1. Okt. Er empfängt 2145 Dukaten, die ihm der König mittels Dekrets vom 1. Juli desselben Jahres angewiesen hatte. Auch hier fehlt die Angabe der Veranlassung der Zahlung (Ced. 54, fol. 268).

35. 1470, 11. Dez. — Er empfängt 2338 duc. 1 t. 6 gr. für gelieferte 1269 Ctr. 13 Rotoli Alaun (Ced. 54, fol. 410).

36. 1470, 29. Dez. — Er empfängt 1255 Dukaten »e son per cert partit entra S. M. e ell fet segons en lo dit albara« (Ced. 54, fol. 455).

37. 1471, 3. Jan. — Er erhält 580 duc. 4 t. 4 gr. für gelieferten Alaun (Ced. 56, fol. 82^{t}). Ähnliche Zahlungen für Alaunlieferungen finden sich unterm 8. Febr., 13. und 30. Mai, 1. und 14. Juni 1471 und 23. Juli 1472 verzeichnet. Ihre Summe erreicht die aufsergewöhnliche Höhe von mehr als 4000 Dukaten.

38. 1471, 31. Jan. — Es werden ihm 2745 Dukaten als Summe eines dem k. Hofe gemachten Darlehens zurückerstattet (Ced. 56, fol. 151, und 58, fol. 166^{t}). Desgleichen erhält er am 2. April, 6. und 31. Mai und 1. Okt. 1471 verschiedene dem k. Hof geliehene Beträge, die sich auf die Gesamtsumme von 7300 Dukaten belaufen, zurück (Ced. 56, fol. 318, 481, und 57, fol. 197 und 255^{t}).

39. 1471, 31. Juli. — Er erstattet dem k. Hofhalt 1800 Dukaten zurück, die er von ihm entlehnt hatte (Ced. 57, fol. 13^{t}). Desgleichen verzeichnen die Rechnungsbücher eine zweite Rückzahlung von 600 Dukaten im Oktober 1471 a conto eines Anlehens von 1455 Dukaten (Ced. 57, fol. 59), das er am 31. August 1471 empfangen hatte (Ced. 57, fol. 197).

40. 1472, Januar. — Er zahlt an die k. Kammer 12 duc. 3 t. 15 gr. als Preis einer gewissen Menge Pulvers, die er dem Grafen Requesens überlassen hatte.

41. 1472, 13. Okt. — Er empfängt 150 Dukaten für »certes artelleries, ço es bonbardes, çarabatanes [*cerbottane*] e trabuchs [*trabocco*]«, die er im Auftrage des Königs verfertigt (Ced. 61, fol. 311^{t}). Es wiederholen sich Zahlungen an ihn für die gleiche Arbeit im Betrage von 218 duc. 2 t. 4 gr. am 13. Mai 1473 und von 192 duc. 2 t. 15 gr. am 4. Februar 1474 (Ced. 62, fol. 410^{t}, und 66, fol. 212^{t}).

42. 1473, 14. Okt. — Er erhält 172 duc. 4 t. von der k. Kammer, ohne Angabe wofür, ausgezahlt (Ced. 63, fol. 387^{t}). Eine ähnliche Zahlung von 151 duc. 3 t. 4 gr. ist unterm 18. Mai 1474 verzeichnet.

43. Zw. 1473—77. — Guglielmo Monaco miles governatore dell' Artegliarie lässt als Gläubiger des verstorbenen Nardo Seguila von Catanzaro, Besitzers der Lehen von Carazza und Duono Roggero in den Provinzen von Policastro und Catanzaro, diese Güter mit Beschlag belegen (p. 89 der Sommaria dei r. privilegi, Privilegiorum 42, ann. 1473—1477, p. 191).

44. 1476 .... — Guglielmo de lo Monaco utile Signore [*usufruttuario*] di Torre Tacina erhält das Recht, Abgaben [*bagliva, dohana, sive platea*] von jedem Handel, der im Distrikt der genannten Besitzung abgeschlossen wird, zu erheben (p. 131 im Registro detto Comune 24°, ann. 1476, p. 19 und 20).

45. 1484, 19. März. — In einem Dekret König Ferdinands von diesem Datum wird dem »Magnificus ed dilectus Consiliarius noster Gulielmus de Monaco gubernator nostrarum alumeriarum (Alaungruben) in annis superioribus transactis, qui tandem ex nostro mandato et ordinatione sibi oretenus facta destitit ab administratione dictarum alumeriarum« Quittung erteilt über an die k. Kurie zurückgezahlte 11022 duc. 1 t. 15 gr., welche er, um seine Gläubiger zu befriedigen, von derselben entlehnt hatte (Privilegiorum regium, vol. 2°, ann. 1483, p. 80—81^{t}).

46. 1490, 10. Juli. — In einem k. Dekret dieses Datums wird den Vormündern der Erben quondam domini Guilelmi lo Monaco, als Nutzniefsern [*utili signori*] der Ballei [*bagliva*] von Cosenza, die Bezahlung einer Schuld, die auf der väterlichen Erbschaft lastet, aufgetragen (p. 154^{t} im Registro detto Comune 39°, ann. 1490—92, p. 99).

LORENZO COSTA UND FRANCESCO FRANCIA

VON EMIL JACOBSEN

Erst nachdem Costa im Jahre 1483, von Giovanni II Bentivoglio berufen, nach Bologna gekommen war, erlangt dort die Malerei nach und nach eine höhere Bedeutung.

Malvasia erwähnt ein jetzt verschollenes Bildnis des Giovanni II Bentivoglio in der Casa Isolani, das die Bezeichnung »Laurentius Costa Franciae discipulus« trug.[1]) Das Bildnis in der Galerie Pitti kann deshalb nicht mit jenem Portrait identifiziert werden, weil die Worte »Franciae discipulus« hier hinter dem Namen des Künstlers fehlen. Dieser auffallende und mit der Entwickelung der bolognesischen Malerschule wenig übereinstimmende Zusatz hat zu verschiedenen Deutungen Anlass gegeben. So schreibt Malvasia: »... io non saprei già dirmi se ciò per propria umiltà ... o se per adulazione«,[2]) dass Lorenzo sich Schüler Francias nennt. Lanzi bezweifelt die Authenticität der Aufschrift;[3]) die Herausgeber des Baruffaldi und Vasari, indem sie sich Malvasia anschliefsen, vermuten, dass ein Gefühl von Hochachtung und Freundschaft den Künstler zu der Aufschrift bewogen hat.[4]) Venturi endlich, welcher diese Erklärung zu gesucht findet, schliefst sich Lanzi an, indem er, bis das Gegenteil bewiesen ist, die Aufschrift für eine Fälschung erklärt.[5]) Dass Venturi hierdurch das Richtige getroffen, ist möglich, um so mehr, als Fälschungen von Inschriften auf bolognesischen Kunstwerken keine Seltenheiten sind; es fragt sich aber doch, ob es nicht methodisch richtiger sein würde, wenn man die Inschrift vorderhand als echt betrachtete und dann versuchte, ihre Möglichkeit mit der Entwickelung der bolognesischen Kunst in Einklang zu bringen.

Als Costa, wahrscheinlich auf Empfehlung Ercole Robertis, nach Bologna kam, muss der junge Maler noch ziemlich unbekannt gewesen sein; jedenfalls hat er, soviel man weifs, vor dieser Zeit in Ferrara weder für Kirchen noch für Paläste gearbeitet. Francia dagegen war damals, wenn auch nicht als Maler, so doch als Goldschmied, Münzmeister und Stempelschneider hochgefeiert. Ich vermute deshalb, dass Costa gar nicht um der Gemäldekunst willen die Werkstatt Francias besuchte, sondern dass der Jüngling, der eben noch nicht wusste, wie weit es ihm mit der Malerei gelingen möchte,

---

[1]) Felsina Pittrice. Bologna 1878, I p. 59.
[2]) Felsina Pittrice. MDCLXXVIII, I p. 59.
[3]) Storia pittorica. Bassano MDCCCIX, V p. 23.
[4]) Vasari, Ed. Milanesi p. 4, 27.
[5]) Archivio storico dell' Arte, I p. 241.

die Gelegenheit benutzte, bei Francia das Goldschmiedehandwerk oder die Stempelschneiderei zu erlernen.[1] Wie Costa sich in einer dieser gewiss sehr einträglichen Künste ausbilden wollte, so mag Francia, durch den Umgang mit jenem angeregt, der Malerei nähergetreten sein. Und so erklärt es sich denn, dass Costa sich Schüler des berühmten Francia nennen könnte, ohne bei ihm die Malerei gelernt zu haben, obwohl er sich weder als Goldschmied noch als Stempelschneider später bekannt gemacht hat.

Von Jugendwerken Costas in Ferrara ist uns, wie schon erwähnt, nichts bekannt. Sein »Untergang Trojas« im Palazzo Bentivoglio zu Bologna ist im Jahre 1507, als dieses Fürstengeschlecht vertrieben und ihr Palast zerstört wurde, leider zu Grunde gegangen. Erhalten sind uns dagegen die auf Leinwand gemalten Temperabilder, die er in den Jahren 1488—1490 in der Cappella Bentivoglio zu S. Giacomo Maggiore ausführte.

Wer Costas erster Lehrer gewesen, darüber kann man nur Vermutungen aufstellen; mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit wird Cosimo Tura genannt. Die Eindrücke aus der Lehrzeit scheinen aber bei ihm nicht standgehalten zu haben, da seine Gemälde in der Cappella Bentivoglio viel mehr den Einfluss des nicht viel älteren Ercole Roberti bekunden.

Costa war zwar ein sehr grofses malerisches Talent, aber kein schaffendes Genie; immer nur hat er, ohne direkt nachzuahmen, die Eindrücke, die er von anderen Künstlern empfing, reproduziert und, das Empfangene leicht nach seiner Individualität modifizierend, in eine wunderbare Atmosphäre von bläulichen Farbentönen eingehüllt. Seine Schöpfungen entbehren das Ureigne, er war nie ganz er selbst.

Ercole Roberti, seiner Zeit ein hochgepriesener Meister, war in den ersten Jahren des Aufenthaltes Costas ebenfalls in Bologna beschäftigt. Vasari erzählt, dass er das von Costa angefangene Freskowerk der Cappella Garganelli zu S. Petronio vollendet und seinen Lehrer weit übertroffen habe. Augenscheinlich liegen hier aber wieder Verwechselungen vor, und, wenn wir erraten wollen, was Vasari eigentlich meint, müssen wir statt S. Petronio S. Pietro, statt Ercole de' Roberti Ercole (di Giulio) Grandi und wahrscheinlich statt Costa Cossa setzen.[2] Das grofse Votivbild mit der thronenden Gottesmutter, von der Familie Bentivoglio verehrt (1488), sowie die sich gegenüber befindenden allegorischen »Trionfi« zeigen ganz die Kunstweise Robertis. Man vergleiche das erstgenannte Bild mit der Thronenden Maria in der Brera, und man wird die Hauptlinien der Komposition, den Aufbau und die plastische Ausschmückung des Thrones sehr verwandt finden. Auch die Gestalten und Gesichtstypen haben denselben Charakter, nur dass diejenigen bei Costa noch unfrei, befangen und stumpf aussehen. Das Gemälde Costas in der Cappella Bentivoglio ist in der That nur ein schwaches Werk; weder der koloristische Zauber, noch die seelische Bewegtheit, die wir in seinen späteren Werken finden, begegnen uns hier. Auf der Basis des Thrones, ganz dicht bei der Madonna, wo sonst nur Apostel oder höchste Heilige sich hinwagen, stehen zu beiden Seiten Giovanni II Bentivoglio und seine Frau, augenscheinlich durch die Situation etwas gedrückt, während man vor dem Throne rechts und links ihre Söhne und Töchter in gleichgültiger Haltung sieht, steif gegen-

[1] Es ist auch sehr ungewiss, ob Francia, bevor Lorenzo nach Bologna kam, ein von Schülern besuchtes Maler-Atelier besafs.

[2] Diese leider untergegangenen Fresken wurden in der That von dem älteren Ercole Roberti gemalt, wenn auch vielleicht von ihm nicht vollendet. Vasari hat ihn mit dem jüngeren, dem Nachfolger Costas verwechselt.



FRANCESCO FRANCIA

THRONENDE MADONNA MIT HEILIGEN

IN DER CAPPELLA BENTIVOGLIO IN S. GIACOMO MAGGIORE ZU BOLOGNA



einander sich wendend. Ein gröfserer Kontrast als zwischen diesem Bilde und Costas Werken vom Schlusse des XV und Anfang des XVI Jahrhunderts kann gar nicht gedacht werden. Hier das Kolorit grau, die Gestalten steif, trocken, ohne Leben, ohne die schwächste Spur einer Gefühlserregung, später eine blaue, traumhafte Tiefe in der Färbung, eine Überempfindsamkeit in den Figuren, die diesen nicht mehr erlaubt, den Kopf gerade auf dem Rumpfe zu halten, sondern sie zwingt, ihn gefühlvoll zur Seite zu neigen und, in traumhafter Attitüde, mit tiefmelancholischem Blicke aus dem Bilde herauszuschauen.

Die beiden »Trionfi«, von 1490 auf der gegenüberstehenden Wand der Kapelle, zeigen noch mehr von dem herben Stil Robertis. Sehr verwandt mit diesen Wandgemälden erscheint das Altarbild in der Cappella Vaselli zu S. Petronio (vierter Altar links) mit dem hl. Sebastian; aber schon der äufsere Umstand, dass die Kapelle erst im Jahre 1495 vollendet wurde, spricht gegen die Autorschaft Costas.[1]) Es ist wenig wahrscheinlich, dass dieses Bild viel früher gemalt worden ist, aber schon 1492 war Costa himmelweit von dem herben Stil, sowohl der »Trionfi« wie des Sebastians, entfernt. Es ist wahrscheinlicher, dass dieser Altar von einem mit Costas Frühzeit verwandten unbekannten Gesellen oder Schüler Robertis gemalt ist. Übrigens finden sich hier auch Züge, die bei Costa nicht vorkommen, so der Typus Sebastians selbst und anderer Jünglinge mit langem, glatt niederfallendem Haare, sowie auch mehrere alte Köpfe, die an Cossa erinnern.

Aus dem Jahre 1492 stammt die thronende Madonna auf dem Altar in der Cappella Bacciocchi in S. Petronio.[2]) Wie konnte, müssen wir uns fragen, ein Maler, der 1490 ein trockenes, herbes Werk, hart und eckig in den Figuren, grau und reizlos in der Farbe, vollendete, im Jahre 1492, ohne durch starke fremde Impulse in eine ganz neue Richtung hineingelenkt zu werden, eine Schöpfung von reifster, gesättigtster Schönheit, zu der die Frührenaissance sich je zu erheben vermochte, hervorbringen? Wäre Costa ein wirklich ursprüngliches, originelles Talent gewesen, ein Künstler, der langsam heranreifte und die von aufsen aufgenommenen Eindrücke vollständig assimilierte, dann konnte er unmöglich in zwei Jahren eine Entwickelung durchmachen, wozu gröfsere Künstler 20 Jahre[3]) brauchten.

Nur durch gierig aufgenommene venezianische Eindrücke, wahrscheinlich durch die Schule von Vicenza vermittelt, lässt sich das Altarbild in der Cappella Bacciocchi erklären. An die Art und Weise des Montagna scheint mir der Heilige in Rüstung, die Behandlung des Architektonischen mit seinen hervorspringenden scharfen Ecken, sowie das warme, tiefglühende Kolorit zu erinnern, an Giovanni Bellini die Madonnengruppe, namentlich das Kind, und die Engel in der Lünette von vollendeter Eurhythmie der Linien.

---

[1]) Die Verkündigung zu beiden Seiten des Sebastiansbildes ist schwierig zu bestimmen. Sie zeigt einen entwickelteren Stil und hat gewiss mehr von der Weise Francias als von der Costas. Die Landschaft im Hintergrunde erinnert wieder an Costa. Es ist ja auch nicht unmöglich, dass diese Verkündigung später ist als das Sebastiansbild und als die im cossaischen Stil (doch wahrscheinlich nicht von Cossa selbst) gemalten Apostel.

[2]) Bezeichnet: LAURENTIVS COSTA P 1492.

[3]) Luigi Vivarini brauchte ungefähr 20 Jahre, um sich von seinem noch sehr quattrocentistischen Altarbilde in der Akademie von 1480 bis zu seiner Auferstehung in S. Giovanni in Bragora und seiner hl. Justine dei Borromei in der Casa Rogati Valsecchi zu Mailand zu erheben. Und auch Giovanni Bellini hatte einer ganzen Reihe von Jahren bedurft, um sich von seiner herben und übertriebenen mantegnesken Stilweise loszumachen.

S. 103, Anm. 1.

Biblioteca Magliabecchiana — Firenze. Man. II. IV. 195, Foglio 223.

+ 1480 ÷÷ Viaggio da Milano a Vinegia, & da Vinegia ÷ a Firenze ÷÷ E oltre adiquesto in milano ĩ Castello doue sta lacorte bello & fortissimo posto insu fossi dellaterra ÷ fra porta vercellina: & porta Comasina: che gira ĩ mezo miglo / o / piu: conun giardino ÷ che gira migla · 3 · ‚ murato intorno ‚ doue / e / ĩ casa chiamano la cascina che ha ilpõte leuatoio & chiuso dimura intorno ÷ doue ua il · S · alleuolte acena, & eui ĩ padiglone che ue sotto amattonato & intorno intorno ha lacque uiue / cõsiepe añõ dilabirintho .....

S. 104.

Biblioteca Ambrosiana — Milano. — *EXCELLENTISSIMO · PRINCIPI · LVDOVICO · M · SF · ANGLO · MEDIOL · D · PACIS · ET · BELLI · ORNAMENTO · FRATRIS · LVCE · EX · BVRGO · S · SEPVL · OR · MIN · SACRE · THEOL · PROFES · DE · DIVINA · PROPOR · EPISTOLA.* ❧

I. Essendo Ex°. D a di VIIII. de febraro de nostra salute gliañi. 1498 · correndo nelinspugnabile arce: de linclyta uostra Citta de Milano dignissimo luogo de sua solita residentia ala presentia di q̃lla constituto in lo laudabile e scientifico duello da molti de ogni grado celeberrimi e sapientissimi accompagnata: ...... in compagnĩ deli perspicacissimi Architecti e ingegnieri: e di cose noue assidui inuentori. leonardo da uenci compatriota nostro fiorentino: qual de sculptura getto: e pictura con ciascuno el cog~me uerifica · Commo ladmiranda e stupenda equestre statua lacui altezza da la ceruice a piana terra: sono bracia 12: cioe 36 tanti de la qui presente linea a · b · etutta la sua ennea massa a libre circa 200 000: ascende che di ciascuna loncia comuna sia el duodecimo ala Sanctissima inuicta uostra paterna memorĩa dicata. dalinuidia di quelle de Fidia e prasitele in monte cauallo al tutta aliena ....

Leonardus Vincius — Equestris statua Francifcus sf. — Phydias Praxiteles

Die Länge der an den Rand des Manuskriptes gezeichneten Linie beträgt genau 20 cm, so dass also die von Pacioli berichtete Höhe 7,20 m betrug. Zweifelhaft würde es allerdings bleiben, wie wir das Wort *cervice* aufzufassen haben, ob vom Ende oder vom Beginn des Halses an gerechnet. Für letztere Annahme spricht der Umstand, dass das in Rede stehende Pferd den Kopf etwas gesenkt und nach links gedreht hielt. — Zu beachten ist noch, dass das italienische Pfund ca. 333⅓ g beträgt, und so sind auch die Mafse bei Leonardo zu verstehen.

S. 106.

Archivio di Stato — Milano. Missive, Reg. 181, Foglio 244.

vigli VIIII dmbr 1490. Potestati Trivilij ÷÷ auendo nuy deliberato desare al pntẽ ÷ cũ omne celerita possibile depingere ÷ la Sala ñra de la balla a mlo ad ÷ historia ......: In Simili forma Referen^rio^ Comi .... (Foglio 244 verso): *Referen ^rio^ papie ÷÷ Magro Lorenzo di Fasoli ÷ Magro Zo · ant° cagnola ÷ magro augustino de magro leonardo ....*

S. 106, Anm. 1.

Institut de France — Paris. Manuscrit C, Foglio 15 verso.

Itẽ essendomj damaestro agostino dapauja donato indetta chasa una pelle turche sca
Item essendomi da Maestro Agostino da Pavia donata in detta casa una pelle turchesca
da fare uno ÷ paro distiua lettj · esso iachomo infra ĩ mese mela rubo evendella aunacconcia-
da fare un paio di stivaletti, esso Jacomo infra uno mese melarubò e vendella a un acconcia-
tore di ÷ scarpe per 20 soldi de qua dinari sechondo chelüj propio mj chõfesso nechõ pro anjci
tore di scarpe per 20 soldi de' quali dinari, secondo che lui proprio mi confessò, ne comprò anici
chõfettj ÷÷
confetti.

S. 107.

Archivio di Stato — Milano. Missive-Reg°. 92. Anni 1469 = 70, Foglio 9.

Castellano papie

Volimo che subito ne mandate una certa tela grande che e in la libraria dove e dipinto lo Illmo q^m nostro patre et Signore ad Cavallo, havendo advertentia ad mandarla per messo fidato ligata in un altra tela a cio che non se guasti.

Mediolani 27. Octobris 1469 *Alexander.*

S. 107. 108.

Biblioteca Ambrosiana — Milano. Codex Atlanticus, Foglio 335 verso.

essemjdato piv alcuna comesione u dalcuna .... ÷ *delpremjo delmjo serujtio · perche-*
e se mi dato più alcuna commissione d' alcuna ..... del premio del mio servizio perchè
nōsō daessere da .... ÷ *cose assegniationj percheloro anno intrate ‸ di p . . ‸ e* ..... ÷
non sono da essere da ..... cos' è assegnazioni perchè loro ànno intrate di p ... e .....
tje chebene · possano assettare · pivdime ..... ÷ *nō lamia arte · laquale · voglio mvtare · e*
zie che bene possono assettare più di me ..... non la mia arte laquale voglio mutare e
di ..... ÷ *dato qualche vestimēto ·* sio so vna sona ..... ÷÷
di ..... dato qualche vestimento.
signiore · conosciēdo · io lamēte · diuostra · eccielentia · essere · ochupa ..... ÷ *ilricordare ·*
Signore! Conoscendo io la mente di Vostra Eccellenza essere occupa[ta]... il ricordare
avosstra signjoria · lemie · ‸ pichole ‸ ellarej · messe insilētio · .... ÷ *chelmjo · taciere · fussi ·*
a Vostra Signoria le mie piccole e l' avrei messe in silenzio ..... che 'l mio tacere fosse
chausa · difare · isdegnjare vostra signjori ..... ÷ *lamja vita aiuostri serujti · mitjē continva-*
causa di fare sdegnare Vostra Signori[a]... la mia vita ai Vostri seruizi mi tien continua-
mēte parato · avbidir ..... ÷ ta binaro o n *delcauallo nōdiro njēte perche cognjosco · itē-*
mente parato a ubbidir ..... Del cavallo non dirò niente perchè conosco i tem-
pi .... ÷ *avostra signjoria chomjo restaj ave^re elsalario · di 2 · annj · del* ..... ÷ *cōdue ·*
pi ..... a Vostra Signoria com' io restai avere il salario di 2 anni del ..... con due
maesstri · iquali · cōtinovo · stettono · amjo · salario esspe ..... ÷ *chealfine mitrovai · avanzato*
maestri i quali di continuo stettero a mio salario e spe[sa]... che al fine mi trovai avanzata
ditta opera · circha a 15 lire. Mo ..... ÷ *opere ‸ difama ‸ perelle quali io potessi mostrare*
ditta opera circa a 15 lire. Mo' ..... opere di fama per le quali io potessi mostrare
acquelli cheuerano chiosono sta .... ÷ *sapertutto · maionōso doue io potessi spēdere le*
a quelli che verranno ch' io sono sta[to]... fapertutto ma io non so dove io potessi spendere le
mia opere inpiv *aper* ..... ÷÷
mie opere .....
lauere io · atteffo aguadargnjarmj laujta · ..... ÷÷
L' avere io atteso a guadagnarmi la vita .....
pernonessere informata · inche essere io mjtrovo come · emj i c ÷ *sirichorda · della comessione · deldi-*
Per non essere informata ..... Si ricorda della commissione del
pigniere · icamerini ..... ÷ *portavo avostra signjoria · solo riciedēdo acquella* ..... ÷÷
dipignere i camerini ..... portavo a Vostra Signoria solo richiedendo a Quella .....

S. 109.

Biblioteca Ambrosiana — Milano. Codex Atlanticus, Foglio 335 recto.

opera ditronca ÷ *dellastalla digh* ÷ *aleazzo* —— ÷÷ *perla viadibrera* ÷ *benjfitio dello* ÷
Opera di tronco della stalla di Galeazzo. Per la via di Brera. Benefizio dello
stangha benj ÷ *fitio della por* ÷ *ta nova* —— ÷÷ *benjfitio dimō* ÷ *cia* —— ÷÷ *erore dellita* ÷ *cho* ——
Stanga. Benefizio della Porta Nuova. Benefizio di Monza. Errore dell' intonaco.
÷÷ *dip^a libenifiti* ÷ *epoi lopere epoi* ÷ *leingratitudine* ÷ *epoi leīdegnela* ÷ *mētatione e* ÷ *poi* . . ÷÷
Diprima i benefizi e poi l' opere e poi le ingratitudini e poi le indegne lamentazioni e poi . .

Aber diese umbrischen Einflüsse bei Costa reichen noch weiter zurück und begegnen uns, während eigene Werke von ihm fehlen, in einer Arbeit Francias, die seinen Stil wiederspiegelt.

Ich erinnere an das Altarbild für die Familie Felecini aus dem Jahre 1494, das Vasari sein erstes Werk nennt. Dass dieses Bild im Anschluss an Costa geschaffen wurde, wird allgemein angenommen; aber es ist nicht der alte ferraresische, nicht der venezianische Costa, sondern eben der umbrische Costa, welcher uns in dem Bilde Francias entgegentritt.

Die Predella mit der Anbetung der heiligen drei Könige hat sowohl in den naiven Stellungen der Figuren, wie in den geknickten, eingewickelten Falten der Stoffe, sowie auch in der Behandlung der Landschaft mit den in Gold aufgesetzten Lichtern noch ein sehr quattrocentistisches Aussehen. Man beachte den auf seinen Stab sich stützenden hl. Joseph, die beiden älteren Könige, den Jüngling rechts u. s. w., und man wird bei diesen den Typus erkennen, der bei Pinturicchio durch zusammen-



Lorenzo Costa
Anbetung der Könige
Mailand Brera

gearbeitete Eindrücke von Fiorenzo di Lorenzo und Perugino entstand. Die Landschaft scheint wie aus einem Bilde Pinturicchios herausgenommen.

Auch das Altarbild mit dem thronenden Petronius zwischen Franciskus und Thomas von Aquino, gleich anziehend durch die einfache Anordnung und die feierliche Ruhe der Gestalten, zeigt entschieden umbrischen Charakter. Auf der Basis des Thrones ist eine in goldig-rötlichem Ton monochrom gemalte Anbetung der Könige angebracht. Die Bezeichnung lautet: LAVRENTIVS COSTA F. MCCCCCII. Einige Jahre später, 1505, ist die Vermählung Mariä entstanden. Die fein empfundenen Typen, die echt ferraresischen, glühenden Farben, die schöne, im blauen Dufte sich auflösende Landschaft, alles dies giebt dem Bilde einen Platz zwischen den besseren Werken des Meisters. Es befremdet, dass der hl. Joseph als Jüngling dargestellt ist.

Die Hauptwerke Costas aus dieser seiner umbrischen Epoche muss man aber aufserhalb der Galerie suchen. In erster Reihe kommen die Fresken in Betracht, die er zusammen mit Francia, A. Aspertini, Tamarozzo und Chiodarolo, die wohl mehr als Schüler Costas als Francias zu betrachten sind, in den Jahren 1506 bis 1509 in der

Cappella di S. Cecilia zu S. Giacomo Maggiore in Bologna ausführte.[1]) Alle Figuren haben hier ein Bestreben, ihr Gefühl an den Tag zu legen, keine steht ruhig aufrecht oder ist einfach in sich selbst vertieft, sondern diese bewegten Gestalten suchen in mehr oder weniger ostentativer Weise ihre Teilnahme an den Vorgängen zu bekunden. Auch die Gesichtstypen erinnern an die in den Gemälden der Schule Peruginos. Die Landschaft, von herrlicher Stimmung, bezeugt, dass Lorenzo im Jahre 1503 in Rom die Fresken Pinturicchios der Sistina sehr eindringend studiert hatte. Während die Einzelheiten in den Hintergründen Pinturicchios noch häufig in trockener Weise hervorstechen, hüllt Lorenzo seine Landschaften in eine tiefblaue Atmosphäre und wirft über seine Hintergründe geheimnisvolle Schleier.



Lorenzo Costa
Der hl. Petronius
Bologna Pinakothek

In der Krönung Mariä hinten im Chor von S. Giovanni in Monte ist der umbrische Einfluss besonders deutlich, während die Assunta in S. Martino (fünfter Altar links) nicht ganz auf der Höhe von Costas Können steht. Vielleicht ist diese grofsenteils von Chiodarolo ausgeführt, jedenfalls dürften Schülerhände hier beteiligt sein.

Im Jahre 1507, nach Vertreibung seiner Gönner, der Bentivoglio, folgte Costa einer Einladung der Gonzaga nach Mantua. Die meisten Bilder, die er hier schuf,

[1]) Lermolieff sagt in einer Kritik über die Borghese-Galerie, dass die Gemälde Costas von 1488 in der Bentivoglio-Kapelle, sowie die von 1506 in der Cappella di S. Cecilia entschieden Ercole Roberti in Erinnerung bringen. So wahr die erste Behauptung ist, so falsch ist die andere. Die Fresken Costas in S. Cecilia zeigen keine Spur von Roberti. Dasselbe dürfte von allen Werken Costas nach 1492 gelten.

sind zu Grunde gegangen, nur ein Hauptwerk aus dieser Periode, der berühmte Musenhof der Isabella d' Este im Louvre, ist uns noch erhalten. Auch in diesem Bilde zeigt sich Costa als ein Meister, der fremden Einflüssen wenig Widerstand entgegenzusetzen pflegte, und so sehen wir, dass er sich in Mantua des Einflusses Mantegnas nicht erwehren konnte, wenn er auch im ganzen umbrisch verblieb.

Wichtig für die Entfaltung der oberitalienischen Kunst wird der Aufenthalt Costas in Mantua durch seine Begegnung mit dem jungen Correggio. Wenn man das wunderbare, fein empfundene Frühbild Correggios, den Abschied Christi von seiner Mutter bei Mr. Benson in London, mit der Vermählung Mariä in der Pinakothek zu Bologna vergleicht, kann der Einfluss Costas auf Correggio keinem Zweifel unterliegen.[1]

FRANCESCO FRANCIA

Man hat den Maler Francia Costas Schüler genannt,[2] aber so im allgemeinen ausgesprochen, ist diese Behauptung nicht wahr. Francia war zehn Jahre älter als Costa. Im Jahre 1487, also bevor der Ferrarese seine Wandgemälde in der Cappella Bentivoglio gemalt hatte, nennt Salimbeni ihn in seinem Epitalamio: »Lui Polygnoto col pennello avanza«,[3] und Timoteo Viti trat schon 1491 als Schüler in die Malerwerkstatt Francias ein, nachdem er ein Jahr als Goldschmiedlehrling bei ihm gedient hatte. Venturi hat nachgewiesen, dass überall, wo Costa und Francia zusammenarbeiteten, Francia bevorzugt wurde.[4]

Dass der Schüler, der sich in seinen älteren Tagen der Malerkunst widmete, seinem jüngeren Meister vorgezogen würde, ist kaum glaublich; dass aber Francia, bevor er mit Costa in Berührung trat, als Goldschmied und Stempelschneider, und nur nebenbei als Maler thätig war, ist schon deshalb wahrscheinlich, weil kein gröfseres Altarwerk aus dieser Zeit auf uns gekommen ist. Es ist bis jetzt noch zweifelhaft, ob wir ein einziges Bild aus dieser seiner Frühzeit besitzen, worauf ich später zurückzukommen gedenke. Zuerst möchte ich den merkwürdigen Umstand ins Auge fassen, warum Francia, der bereits in der Mitte der vierziger Jahre stand, dazu kam, die Malerei

[1] Sehr wenige Werke Costas sind aufserhalb Bolognas in Italien anzutreffen. Aufser dem Brerabilde und dem früher genannten Bildnisse des Bentivoglio im Palazzo Pitti nenne ich nur die sehr beschädigte thronende Maria in S. Andrea zu Mantua und ein kleines Bild bei Lady Layard zu Venedig. Die dem Costa zugeschriebene thronende Maria im Ateneo zu Ferrara ist ein Werk des Pellegrino Munari. Aufserhalb Italiens gehören sichere Gemälde Costas auch zu den Seltenheiten: der Hof der Isabella von Este in der Galerie des Louvre, zwei Gemälde in der Berliner Galerie von 1501 und 1503, zwei in der National Gallery zu London von 1505, eine Madonna mit Heiligen bei Frau Wesendonck in Berlin dürften das Wichtigste sein. Als wahrscheinlich ihm richtig zugeschrieben nenne ich noch: eine mythologische Scene im Louvre, ein Altarbild bei Lord Wimborne (Canford), eine Pietà bei R. H. Benson, das Portrait Battista Fieras bei Miss Cohen, ein Damenportrait in Hampton Court. Die drei letztgenannten befanden sich in der Ausstellung des Burlington Fine Arts Club 1894.

[2] Giovanni Morelli, Italian Painters, London 1892, p. 221.

[3] Venturi, La pittura bolognese nel Secolo XV. Archivio storico dell' Arte, III, p. 288.

[4] I primi scompartimenti nella serie degli affreschi di Santa Cecilia al Francia e i secondi al Costa; al Francia la pala d' altare, al Costa la decorazione della cappella di San Jacopo; a quello la tavola dell' ancona nella cappella della Misericordia, a questo la predella e la lunetta di essa; nel palazzo Bentivoglio il Francia adorna la stanza dove Giovanni II »abitava per suo uxo«, »il Costa e altri pittori lavoravano in altre stanze meno importanti dell' appartamento principesco«.

als sein Hauptfach zu erwählen. Nicht, weil er zuvor keinem anderen bedeutenden Maler begegnet war, oder weil ihn Costas inspirierende Kraft besonders anzog, wandte Francia sich der neuen Kunst zu, sondern es war jene umbrisch-perugineske Strömung, die ihn seinem alten Handwerk untreu werden liefs. Diese neuen fremdartigen Gestalten, die Seele und Empfindung atmeten oder es jedenfalls wollten, übten auch auf ihn eine hinreifsende, zur Nachahmung anspornende Wirkung aus. Und diese durch Costa in Bologna eingeführte neue Kunstrichtung machte also in einem viel weiteren Sinne, als er es früher gewesen, Francia zum Maler.

Francesco Francia ist in der Pinakothek zu Bologna reicher vertreten als irgendwo sonst. Lässt man das Auge an dieser herrlichen Reihe grofser Altarwerke langsam vorübergleiten, so fällt ein merkwürdiger Unterschied in derselben auf: während ein Teil dieser Gemälde in einem warmen, goldigen Ton gemalt ist, strahlen die anderen in hellem Silberglanz. Betrachtet man die ersten, glaubt man einen Schüler Costas vor sich zu haben; vertieft man sich in die anderen, so verschwindet dieser Eindruck vollständig.

Bei dem frühest datierten Werk, der thronenden Maria mit sechs Heiligen und einem lautenspielenden Engel (Nr. 78), weisen nicht nur die goldene, tiefleuchtende, kräftige Lokalfarbe, sondern auch die langgestreckten, an den Schläfen eingebogenen Gesichtstypen und die parallele Faltenlage auf Costa. Für Francia am meisten charakteristisch dürfte der wunderbar schöne lautenspielende Engel sein. Das komplizierte Faltensystem seiner Gewandung ist für ihn eigentümlich und findet sich auch in seinem späteren Stil. Rechts kniet der Stifter des Bildes, Felecino; auf einem Cartellino liest man die Bezeichnung: OPVS FRANCIAE AVRIFICIS MCCCCLXXXXIIII.[1])

Aus derselben Periode dürfte das Altarbild in der ersten Kapelle links von S. Martino herrühren: die hoch thronende Maria wird von zwei Engeln angebetet, unten in Verehrung die Heiligen Rochus, Bernardinus, Antonius Abbas und Sebastian. Durch den einem Triumphbogen ähnlichen Unterbau des Thrones wird eine Landschaft sichtbar, in der Lünette Christus von zwei Engeln gehalten, von wahrhaft rührender Schönheit. Die kleine Predella enthält das Brustbild des kreuztragenden Christus, bezeichnet: *Francia Aurifex*. Das warm getönte Bild zeigt im ganzen den durch Costa vermittelten peruginesken Einfluss. Den hohen Unterbau des Thrones mit dem Durchblick hat Francia ebenfalls von Costa, der diese Anordnung seinerseits von Ercole Roberti gelernt hat.

Dem Ende dieser costaischen Periode gehört das herrliche Altarbild[2]) in der Cappella Bentivoglio zu S. Giacomo Maggiore an: die thronende Maria, das nackte Kind auf ihrem Knie haltend, wird von zwei Engeln angebetet, vier Heilige, Sebastian, Johannes Evangelista, Petronius und ein Jüngling in Rüstung halten um den Thron Wache, auf dessen Stufen zwei musizierende Engel sitzen. In streng durchgeführter Symmetrie gehalten, erscheint die Komposition weder nüchtern noch kalt und macht eher den Eindruck von Fülle und Reichtum. Das Kolorit ist warm und tief, die nackte Figur Sebastians besonders schön.

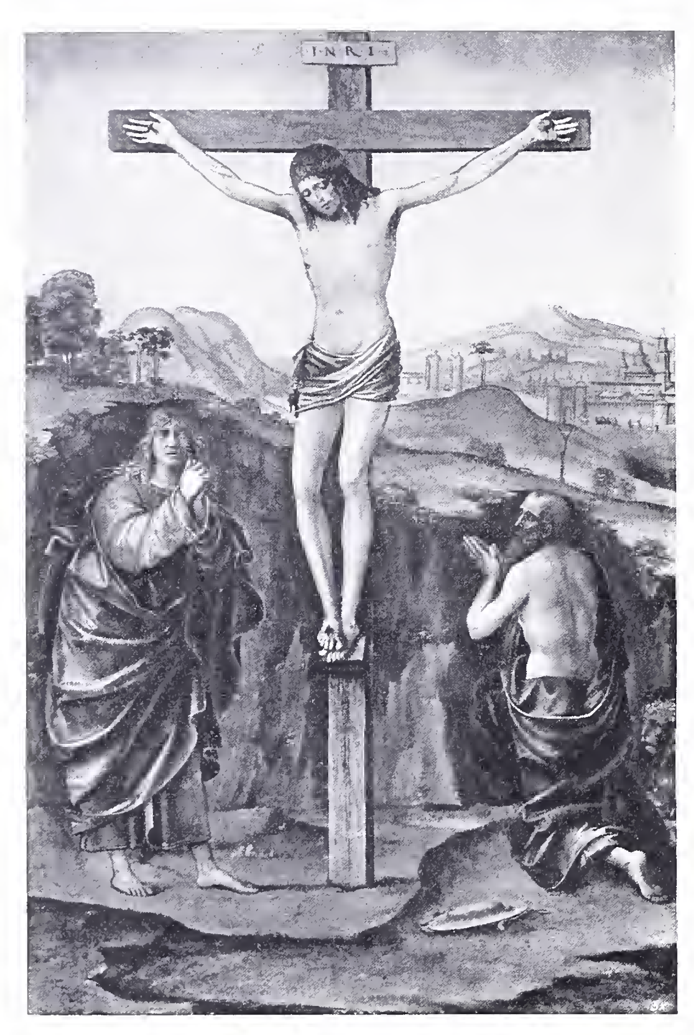
Die hoch thronende Maria zwischen Paulus und Franciskus mit dem kleinen knieenden Johannes in der Pinakothek (Nr. 372) gehört wohl derselben Zeit an. Mehr

---

[1]) Vielleicht hat man seiner Zeit versucht, die vier letzten Zahlen zu entfernen, um die Aufschrift mit Vasari in Übereinstimmung zu bringen, der das Bild irrtümlicherweise 1490 datiert. Die Spuren des echten Datums waren aber geblieben und sind neuerdings aufgefrischt worden.

[2]) Wenn das Bild 1499 gemalt ist.

als gewöhnlich legt Francia in diesem Gemälde Gewicht auf die Landschaft, die an Costa mahnt. In der mit Laubwerk und Arabesken schön ausgeschmückten Basis des Thrones zeigt sich der Goldschmied. Das Bild scheint mir zum Teil von Gehilfenhänden ausgeführt, nur die Madonna, deren Gesichtstypus schon etwas an seine mittlere Periode erinnert, und das Kind dürften ganz von Francia sein.



Francesco Francia
Christus am Kreuz
Bologna Pinakothek

Das schöne poesievolle Breitbild (Nr. 82) mit drei verschiedenen Darstellungen: der Anbetung der Hirten, der Gottesmutter, die unter einem Baume das Kind stillt, und der Kreuzigung mit St. Augustinus, ist auch noch unter dem Einflusse Costas geschaffen, doch zeigt sich schon der spätere Silberton. Die Landschaft, für Francia von ungewöhnlichem Reiz, erinnert an diesen. Es giebt nicht viele Bilder von Francia, die so naiv und frisch gemalt sind wie die Geburt Christi. Auch die sitzende Maria in der Mitte des Bildes bildet mit dem Christkinde und Johannes eine schöne Gruppe, der Christus am Kreuze ist von ungewöhnlich edler Auffassung und herrlich durchgeführt.

Bei Nr. 373, dem Gekreuzigten von Heiligen umgeben, dem letzten Werk aus der Frühzeit, halte ich nur die Figur des Heilandes für eigenhändig, wenn auch das Bild FRANCIA AVRIFEX u. s. w. bezeichnet ist.

Aus der zweiten Periode seines künstlerischen Schaffens wollen wir zunächst drei Hauptwerke betrachten.

Nr. 371, die Verkündigung, zeigt Maria auf einer Bodenerhöhung in andachtsvoller, träumerischer Stellung von vier Heiligen umgeben. Ihr zunächst stehen die heiligen Ordensstifter Franciskus und Bernardin von Siena, mehr im Vordergrunde zur Linken Johannes der Evangelist, sein Evangelium schreibend, rechts der hl. Georg. Seitwärts vom Himmel naht herniederschwebend der Engel Gabriel, während über

seiner Mutter das Jesuskind in einer Strahlenglorie erscheint. Diese Auffassung der Verkündigung, in der der mystische Vorgang nicht geschichtlich, sondern als Andachtsbild behandelt wird, scheint in der Schule Francias besonders beliebt gewesen zu sein. Von Francia selbst findet sich in der Galerie noch ein zweites Gemälde und sein Schüler Timoteo Viti hat auf seinem bekannten Bilde in der Brera diesen Vor-



Francesco Francia
Anbetung des Christkindes
Bologna Pinakothek

gang in derselben Weise dargestellt. Hier sehen wir zum erstenmale, dass Francia gänzlich den costaischen Einfluss abgestreift; das Bild erscheint wie in einen hellbläulichen Silberglanz getaucht, die Gesichtsformen sind breit, von rosiger Karnation. Während in den früheren Bildern im Anschluss an Costa langgezogene, parallele, von oben nach unten gehende Gewandfalten vorherrschen, macht sich jetzt ein kompliziertes System von halbrunden, tiefgeklüfteten Querfalten geltend. Auf einem Cartellino, in den eine grüne Eidechse beifst, liest man FRANCIA

AVRIFEX B PINXIT MCCCCC. Darunter in ovaler Umrahmung das Wappen einer Brüderschaft.

Noch reicher und bedeutender ist die grofse Anbetung des Kindes mit Engeln und Hirten, dem hl. Augustinus und einem jüngeren, bärtigen Mann in einer weifs und schwarzen Ordenstracht, hinter dem ein Mönch hervorschaut. Der bärtige Mann in Rosenkreuzertracht (nicht Pilgertracht) soll der Monsignore Anton Galeazzo Bentivoglio, der als Hirt gekleidete Jüngling rechts im Vordergrund der Dichter Cavaliere Pandolfi di Casio sein. Die in einem Halbkreis angeordnete Gruppe, aus der nur der Mönch etwas herausfällt, wird durch eine stimmungsvolle, wenn auch wenig ausgebildete Landschaft abgeschlossen, frisch grün im Ton, von blauen Bergen begrenzt.[1])

Das dritte in der Reihe dieser Meisterwerke ist die grofse thronende Maria mit vier Heiligen, auf hochgebautem, mit antikisierenden Ornamenten geschmücktem Thron. Als Ehrenwache stehen ihr zunächst der hl. Georg und Johannes der Täufer mit bedeutungsvoll erhobenem Zeigefinger auf das Christkind deutend, mehr im Vordergrunde links der hl. Augustinus in vollem Ornate und rechts der hl. Stephanus; auf der Stufe des Throns sitzt ein schöner Mädchenengel.

In diesen drei Altarwerken zeigt Francia sich als selbständiger Künstler; das Kolorit hat nicht mehr die tiefe, warme Harmonie der früheren Bilder, die Gestalten sind weniger innerlich, weniger gemütsvoll. Als Ersatz hierfür ist die Auffassung origineller geworden, der costaische und der von Costa vermittelte umbrische Einfluss erscheint wie abgestreift. Der Ausdruck in den Köpfen der Heiligen bekommt etwas Überirdisch-Reines; die unberührte Jungfräulichkeit tritt uns in den Zügen der Madonna entgegen. Der süfsliche Mysticismus und die mit religiöser Schwärmerei verbundene Sinnlichkeit eines Perugino, von der auch Costa einen Anflug hat, verschwindet bei den jetzt überreinen Gestalten, und diese leben und weben in einer menschlichen Regungen unerreichbaren, kühlen Atmosphäre und blicken von dieser Höhe auf Irdisches verklärt hernieder. Das Kolorit, welches jetzt in hellem, bunten Glanze erstrahlt, wirkt doch nicht unharmonisch, da der alle Farben durchziehende Silberton die Harmonie wiederherstellt. Mehrere Werke dieser Epoche befinden sich aufserhalb Italiens. Ich nenne nur die schöne Madonna im Rosenhag in der älteren Pinakothek zu München.[2])

Bevor wir den Entwickelungsgang Francias weiter verfolgen, möchte ich erst eine Gruppe von Bildern erwähnen, deren Platz in seinem Werk nicht ganz sichergestellt ist. Die kleine heilige Familie in der Galerie zu Berlin, die Madonna[3]) mit zwei Engeln in der älteren Pinakothek zu München, der hl. Stephanus in der Galleria Borghese, die kleine Kreuzigung in dem Archiginnasio zu Bologna[4]) und endlich, wenn dieses Bildchen wirklich von Francia ist, wie jetzt allgemein behauptet wird,

---

[1]) In zwei Figuren auf diesem Bilde finden sich noch Anklänge an Costa.

[2]) Nr. 1039. Dieses Bild befand sich einst in der Kapuzinerkirche zu Modena. Alte Kopien in Berlin, Bologna und Verona. Handzeichnung in den Uffizien. In der Berliner Galerie befindet sich noch eine Madonna mit Heiligen, bezeichnet Francia Aurifaber Bonon 1502, aus der Kirche S. Cecilia dei Minori Osservanti in Modena.

[3]) In diesem kann ich jedoch nur in den beiden herrlichen Engeln die Hand Francias mit Sicherheit konstatieren, während die Maria mit dem Kinde eine Schülerhand verrät.

[4]) Nach der Befangenheit in der Haltung, zum Teil auch in den Formen der Figuren, kann das Bild vielleicht als das früheste betrachtet werden.

St. Georg mit dem Drachen im Palazzo Corsini zu Rom.[1]) Alle diese Bilder sind von kleinem Format, sie haben ein sehr frühes, jugendliches Aussehen und bekunden die scharfe Hand des Goldschmiedes und Stempelschneiders; in keinem von ihnen kann der Einfluss Costas mit Sicherheit nachgewiesen werden. Keins hat ein umbrisches Gepräge, dagegen ähneln alle im Ausdruck und Charakter der von mir erwähnten Gruppe von Bildern seiner zweiten Periode, die des Meisters Rückkehr zu sich selbst bezeichnet.[2]) Der gewöhnlichen Anschauung, die die Entstehungszeit dieser Bilder um 1494 setzt, stehen gewichtige Gründe entgegen, und es fragt sich, ob sie nicht seiner eigentlichen Frühzeit angehören, also jener Epoche, aus der wir gemeint haben, kein sicheres Bild zu besitzen. Hierfür spricht zunächst die Kleinheit aller Bilder dieser Gruppe im Gegensatz zu den späteren Bildern von beträchtlichem Umfang und erklärt sich natürlich aus dem Umstande, dass die Malerei für ihn nur eine Nebenbeschäftigung war. Es kommt hinzu der entschieden jugendliche Charakter dieser Bilder und die scharfe, goldschmiedartige Ausführung; auch bleibt es immerhin sehr unwahrscheinlich, dass sonst kein einziges Bild aus seiner Frühzeit auf uns gekommen ist. Da auch der hohe, kühle Stil seiner nachcostaischen Periode sich bereits in diesen Bildern findet, für deren Entstehung in der Jugend des Meisters so viele Gründe sprechen, wird meine Ansicht nur bekräftigt, dass Francias Eigenart, durch das Vorbild von Costas umbrisch-peruginesker Malweise auf Jahre zurückgedrängt und in ihrer Ausbildung gehindert, endlich doch wieder hervorbrechen musste.

Am 5. September 1508 bestätigt Raphael den Empfang eines Selbstbildnisses Francias, eine gleiche Gabe ihm versprechend; er sendet ihm die Zeichnung einer Geburt Christi und spricht die Hoffnung aus, »in contracambio« die Zeichnung zu der Judith Francias zu erhalten.[3])

Die Vermutung Passavants sowie Crowes und Cavalcaselles, dass Raphael zu Francia in persönliche Berührung, und zwar in Bologna um die Jahre 1505—1506,

[1]) Dieses kleine, durch seinen Hauch jugendlicher Anmut sehr anziehende Bild kommt gewiss dem Stil Francias sehr nahe. Ercole Grandi kam als Schüler in das Atelier Francias, wo er hauptsächlich von Costa die Malerei erlernte. Es ist aber sehr möglich, dass er, bevor dieser letztere als Leiter der Malerschule ins Atelier Francias trat, von diesem selbst gelernt hat. Daraus könnte das franciaartige Aussehen sich erklären, namentlich wenn ein Karton von Francia dem Bilde zu Grunde gelegen hätte. Es ist thatsächlich mit dem Monogramm Grandis auf dem Schenkel des Pferdes bezeichnet (in einem G ist ein E gezeichnet, über das G ein Kreuz). Einige Kritiker möchten diese Inschrift als das Monogramm des Heiligen betrachten. Aber wenn es jedenfalls nicht beispielslos dasteht, dass Maler ihr Monogramm auf den Schenkel eines Pferdes anbrachten (eine Anbetung der Könige, dem Galasso Galassi zugeschrieben, auf der Burlington Club-Ausstellung 1894 trug auf dem Schenkel eines Pferdes zwei ineinander geschlungene G, und auch der Vlame Vrancx bevorzugte für seine Signatur diese Stelle), ist es mir doch nicht bekannt, dass man je für die Monogramme der Heiligen diesen Körperteil gewählt hätte. Ein Kreuz über Künstlermonogrammen kommt auch sehr häufig vor. Ich bemerke noch, dass eine so üppige Landschaft, wie die auf dem St. Georg, uns kaum in einem einzigen sicheren Bilde von Francia begegnet. Andererseits möchte auch ich auf einen Zug aufmerksam machen, der wieder auf die Autorschaft Francias deuten könnte: die grofse Ähnlichkeit nämlich zwischen dem Drachen in diesem Bilde und dem in dem Altarbild mit der thronenden Maria in der Pinakothek.

[2]) Dieser Reihe muss noch eine Geburt Christi in einer Galerie zu Glasgow zugefügt werden.

[3]) Vasari, Ed. Milanesi III 502 ff. Commentario alla Vita di Francesco Francia, wo der Brief Raphaels abgedruckt ist.

getreten, möchte ich auf sich beruhen lassen und nur betonen, dass die Gemälde Francias von diesem Zeitpunkt ab bis zu seinen letzten Jahren einen raphaelischen Anflug bekunden. Die kühle Hoheit und Serenität des Stils Francias wird durch die Berührung mit Raphael wieder einmal getrübt, er wird noch einmal umbrisch. Der Goldton kommt wieder auf, das Kolorit wird warm, wenn auch nicht so goldenbraun wie früher.

Die Verkündigung mit dem hl. Hieronymus und dem Täufer in der Pinakothek (Nr. 79) gehört in diese Periode. Noch deutlicher zeigt sich der raphaelische Einfluss in den Fresken des Oratorio di S. Cecilia bei S. Giacomo Maggiore. Sind diese Darstellungen auch reich an vielen schönen, zartempfundenen Zügen, so kann man ihnen eine gewisse Kälte doch nicht absprechen.[1]) Den Einfluss Raphaels zeigen ferner eine ganze Anzahl Gemälde an anderen Orten und aufserhalb Italiens; ich nenne nur die beiden Krönungen Mariä im Dom zu Ferrara und in S. Frediano zu Lucca.



Francesco Francia
Verkündigung mit Heiligen
Bologna Pinakothek

Einige Jahre vor seinem Tode zeigt Francias Stil eine neue Wandlung. Ein unruhiges, leidenschaftliches Wesen kommt über ihn[2]) und spiegelt sich in seinen Werken

[1]) Im Palaste des Bentivoglio malte Francia in Fresko »Das Lager des Holofernes«, von Vasari beschrieben und sehr belobt, und andere Darstellungen, welche aber während der Vertreibung der Bentivogli im Jahre 1507 mit dem Palaste zu Grunde gingen.

[2]) Es giebt mehrere Beispiele, dass Maler in ihrer späteren Epoche nach dieser Richtung hin ihren Stil änderten, so Botticelli, Filippino, Michelangelo und Tizian. Bei den beiden erstgenannten Meistern lässt sich die übertriebene Bewegtheit und Leidenschaftlichkeit ihres Spätstils durch die Gemütserschütterung, welche das Auftreten Savonarolas in Florenz verursachte, leicht erklären; bei Michelangelo machen sich psychologische Gründe, bei Tizian die spanisch-katholische Reaktion der Gegenreformation geltend.

wieder. Diese Änderung des Stils ist darum so schwer zu erklären, da sein Temperament von Hause aus sehr wenig für das Dramatische angelegt war. Bei einer Natur wie seine heftet sich dieser Zug an das Äufserliche, zeigt sich mehr in den übertriebenen Stellungen der Arme, in der stürmenden Hast der Bewegungen und in den flatternden Gewändern, als in aufgeregtem, leidenschaftlichem Spiel der Gesichtszüge und in wahrhaft ausdrucksvollen, tiefbewegten Attitüden. Und so bekommen durch die Äufserlichkeit der Auffassung diese Spätwerke einen Anflug von Manier. Als charakteristische Beispiele nenne ich die Kreuzabnahme in der Galerie zu Parma und eine Grablegung in der Pinakothek zu Turin.[1])

Francia starb im Januar 1518 und wurde, wenn er, wie Vasari behauptet, wirklich 1450 geboren ist, 68 Jahr alt.

BILDER UND ZEICHNUNGEN VOM MEISTER DES HAUSBUCHES

VON MAX LEHRS

Seit die Internationale Chalkographische Gesellschaft 1893—1894 das Kupferstichwerk des sogenannten »Meisters des Amsterdamer Kabinets« oder, wie er wohl besser nach dem von ihm illustrierten Manuskript in Wolfegg genannt wird, des »Meisters des Hausbuches« publiziert hat, ist die Aufmerksamkeit weiterer Kreise auf diese hochbedeutsame Künstlererscheinung vom Ende des XV Jahrhunderts gelenkt worden, und man hat sich mehr als früher mit ihr beschäftigt.

Ich hatte im Text der genannten Publikation der schon von Passavant und anderen geäufserten Ansicht beigepflichtet, dass die Amsterdamer Stiche nicht von der Hand eines *Goldschmiedes*, sondern eines *Malers* herzurühren scheinen, und Max Friedländer sprach es im Repertorium für Kunstwissenschaft[2]) direkt aus, dass es doch fast verwunderlich wäre, wenn die Gemälde dieses Meisters nicht erkannt

[1]) Wer eine fast vollständige Aufzählung der Gemälde Francias wünscht, den weise ich auf den »Catalogue Raisonné of Works by Masters of the School of Ferrara-Bologna« hin, welcher sich im illustrierten Katalog des Burlington Fine Arts Club 1894 befindet. Hier werden ihm 52 Gemälde und 4 Handzeichnungen zugeschrieben. Diese Aufzählung, die vornehmlich den Schriften Venturis entnommen ist, dürfte mit sehr wenigen Ausnahmen vor der Kritik bestehen.

[2]) Bd. XVII (1894) S. 272.

würden, und dass die Publikation der Internationalen Chalkographischen Gesellschaft hoffentlich nach dieser Richtung noch zu Funden führen werde. Gleichzeitig wies er auf eine von 1505 datierte Bilderfolge des Marienlebens im Städtischen Museum zu Mainz hin, die stilistisch dem Meister des Hausbuches *näher* verwandt sei als alles, was ihm sonst auf dem Gebiete der oberdeutschen Malerei bekannt geworden.

Dieser wichtige Fingerzeig führte dazu, dass Eduard Flechsig in der Zeitschrift für bildende Kunst[1]) den Meister des Hausbuches als *Maler* in die Kunstgeschichte einführte, indem er ihm nicht nur das Mainzer Marienleben und einige von Scheibler im Katalog von Sigmaringen[2]) derselben Hand zugewiesene Bilder direkt zuschrieb, sondern noch eine grofse Anzahl anderer Gemälde namhaft machte, die alle von der Hand unseres Kupferstechers herrühren und in oder um Mainz entstanden sein sollten.[3])

Es ist hier nicht der Ort, im einzelnen auf diese zahlreichen Zuweisungen einzugehen, doch kann ich nicht umhin zu gestehen, dass ich mit einer *einzigen* Ausnahme (der Auferstehung in Sigmaringen) in *keinem* der von Flechsig angeführten Gemälde die Hand des Meisters zu erkennen vermag, weder in dem Wolfskehlener Altar zu Darmstadt, dem Bossweiler Altar in Speyer, dem Altar von Wachenheim,[4]) dem aus Kloster Seligenstadt in Darmstadt, noch in dem Liebespaar in Gotha,[5]) dem Marienleben in Mainz oder der hl. Anna selbdritt in Oldenburg.[6]) Ich halte es vielmehr mit Hachmeister[7]) für sehr kühn, hier von mehr als einer ganz allgemeinen Schuleigenart zu sprechen. Dies vorausgeschickt, bleibt es das unbestrittene Verdienst Flechsigs, eine grofse Menge von Gemälden namhaft gemacht zu haben, die alle auf den Mainzer Kreis als ihre mutmafsliche Heimat hinweisen und dadurch allerdings einen Schulzusammenhang mit dem grofsen Unbekannten von Amsterdam und Wolfegg bekunden.

Die Liste dieser Bilder wird noch beträchtlich vermehrt in einer kurzen Abhandlung über den Flügelaltar im Dom zu Speyer,[8]) deren anonymer Verfasser aus brieflichen Berichten Dr. Flechsigs als unanfechtbare Werke des Hausbuch-Meisters nennt: ein Bild mit der Darstellung Christi als Gärtner in der katholischen Kirche zu Studernheim (Bayerische Pfalz), einen Kruzifixus in Darmstadt (Nr. 175), zwei Altarflügel mit Verkündigung, Geburt, Anbetung der Könige und Darstellung im Tempel im Pfarrhaus zu Grofsgerau, einen Kalvarienberg in der Städtischen Sammlung in Freiburg und die mutmafslichen Flügelbilder dazu (Ecce homo und Kreuztragung),

---

[1]) N. F. VIII (1897) S. 9 und 66.

[2]) 1883 Nr. 18.

[3]) Über das Marienleben äufserte sich im gleichen Sinne schon ein Jahr früher Ludwig Kaemmerer im XVII Bande des Jahrbuchs d. K. Preufs. Kunstsamml. S. 155.

[4]) Hier hat Flechsig übrigens seine Zuweisung an den Hausbuch-Meister schon selbst zurückgenommen. Vergl. Hachmeister, Der Meister des Amsterdamer Kabinets (Berlin 1897) S. 27.

[5]) Für dieses Bild, von dem Flechsig ausgeht, hat sogar ein so vorsichtiger und gediegener Kenner wie Ludwig Scheibler die Zuweisung an den Meister des Hausbuches abgelehnt. Vergl. Hachmeister, a. a. O. S. 29 Anm. 1.

[6]) Die von Scheibler, a. a. O., dem Meister des Marienlebens zugeschriebene Geburt in Schleifsheim und die beiden früher bei Frau Livonius in Frankfurt a. M. befindlich gewesenen Bilder: Christus vor Pilatus und Ecce homo kenne ich nicht. (Vergl. den Nachtrag).

[7]) A. a. O. S. 29.

[8]) Die Baudenkmale in der Pfalz, Bd. IV S. 127—130.



MEISTER DES HAUSBUCHS

KALVARIEN-BERG

IN DER STAEDTISCHEN SAMMLUNG ZU FREIBURG I. B.

9



im Besitz der Frau Elisabeth Hutter daselbst,[1]) drei schwebende Engel Fragment eines gröfseren Bildes) in der Öffentlichen Kunstsammlung zu Basel und eine Geburt Christi ebenda in Privatbesitz. Ferner die Flügel eines Altarwerkes mit den lebensgrofsen Gestalten Christi und Mariä nebst zwölf Passionsscenen in der Sammlung des historischen Vereins zu Regensburg, eine Geburt Christi im Kestner-Museum zu Hannover, einen hl. Hieronymus von 1480 im Städelschen Institut zu Frankfurt a. M. (Nr. 80*b*) und wahrscheinlich auch die dort dem Jörg Ratgeb zugeschriebenen Bildnisse des Klaus und der Margareta Stalburg von 1504 (Nr. 75 und 76). Am bemerkenswertesten ist aber die Zuweisung des grofsen, inschriftlich als Arbeit eines sonst unbekannten *Nikolaus Schit* beglaubigten Altarwerkes vom Jahre 1500 in der Marienkirche zu Gelnhausen an den Meister des Hausbuches, durch welche Flechsig die Frage nach dem Namen des letzteren für endgültig gelöst hält.

Die gröfste Verwandtfchaft mit den Kupferstichen des Hausbuch-Meisters zeigen unter den von Flechsig in der Zeitschrift für bildende Kunst aufgezählten Bildern ohne Frage das Mainzer Marienleben, wie dies auch zuerst von Friedländer richtig erkannt worden ist, und die hl. Anna selbdritt in Oldenburg, auf deren Beziehungen zum Hausbuch-Meister ich im Repertorium[2]) hinwies. Das Oldenburger Bild habe ich nicht selbst gesehen, sondern kenne es nur aus der Radierung von Peter Halm,[3]) der Mainzer Marien-Cyklus kann aber nur von der Hand eines geringeren Künstlers herrühren, der im besten Falle Originale des Hausbuch-Meisters kopiert hat. Das wird sofort klar, wenn man ein 1897 von Daniel Burckhardt entdecktes Gemälde damit vergleicht, das in der That ein *echtes* und *unanfechtbares* Werk des Meisters, ja bis jetzt aufser der Auferstehung in Sigmaringen das *einzige* Bild zu sein scheint, welches auf Eigenhändigkeit der Ausführung begründete Ansprüche geltend zu machen hat. Dies Bild ist der auch von Flechsig in seinen brieflichen Mitteilungen an den Anonymus erwähnte Kalvarienberg in der Städtischen Gemäldesammlung zu Freiburg i. Br. Es stammt aus der Sammlung eines Mr. W. B. Clarke. Schon auf der Photographie erkennt man den Meister des Hausbuches aus hundert Einzelheiten.

Das figurenreiche Bild, von dem ein Lichtdruck dieser Abhandlung beigegeben ist, zeigt die aus den Stichen des Meisters bekannten gedrungenen Gestalten, seine Typen und Kostüme. Man vergleiche namentlich die sehr ausdrucksvollen Hände, z. B. bei den links vor dem Kreuz hockenden, würfelnden Knechten. Der Typus des bekehrten Hauptmanns links gleicht vollkommen dem des Königs Salomo auf L. 7 und des hl. Christoph L. 32, die Maria jener von der Kreuzigung L. 15, der Knabe ganz links dem auf den Zigeunern L. 65 und dem neben der Mutter mit dem leeren Schild L. 82. Der kahlköpfige Knecht mit dem Essigschwamm findet sich sehr ähnlich als Narr auf den Kartenspielern L. 73. Charakteristisch ist auch das Windspiel mit den hörnerartig nach rückwärts gekrümmten Ohren, wie es ganz ebenso auf den Stichen L. 67, 70, 72, 73 vorkommt. Die geschlitzten Überärmel, welche den Beginn einer erst im XVI Jahrhundert zu weiterer Ausbildung gelangten Mode kennzeichnen, trifft man gleicherweise auf den Stichen L. 58, 70, 71, 73, 75. Auch für die eng aneinander gerückten Waffen und Fähnlein im Hintergrunde bietet die Kreuztragung L. 13 ein Analogon, kurz die Übereinstimmung ist so vollkommen, wie sie bei Werken verschiedener Technik nur sein kann.

---

[1]) Vergl. hierüber den Nachtrag.

[2]) XV (1892) S. 118, Nr. 28.

[3]) Bode, Bilderlese aus kleineren Gemäldesammlungen S. 79.

Dieser Eindruck wird noch verstärkt, wenn man dem sehr gut erhaltenen Original gegenübersteht, während bei dem Mainzer Marienleben die Photographien den Bildern eine trügerische Feinheit verleihen, von der auf den Originalen nichts zu spüren ist. Vor dem Freiburger Kalvarienberg empfängt man umgekehrt den vollen Eindruck eines Meisterwerkes. Die Malweise des Bildes ist von emailleartiger Transparenz, die Farbenvertheilung zeugt von grofsem Geschmack des Künstlers, und die Zeichnung ist von einer so liebevollen Sorgfalt, die Modellierung so fein und verständnisvoll, wie man sie nur auf den Bildern der gröfsten zeitgenössischen Meister antrifft.

Das Freiburger Bild ist am Pflock vor dem Kreuze mit Dürers Monogramm versehen, wahrscheinlich von der Hand eines ehemaligen Besitzers, der zwar keinen Blick für seine stilistische Eigenart hatte, der aber die hohen künstlerischen Qualitäten des Werkes damit auch äufserlich beglaubigen wollte.[1] Die Galerie-Bezeichnung auf einem Täfelchen unten am Rahmen lautet: »*Nicolaus Schit, Meister des Hausbuches*«. Die schnelle Zustimmung, welche Flechsigs Hypothese von der Identität beider Künstler hier erfährt, noch ehe sie von ihm selbst formell ausgesprochen, geschweige denn in der Fachlitteratur diskutiert wurde, scheint mir etwas voreilig.

Der Altar des Nicolaus Schit in Gelnhausen kann unmöglich von derselben Hand wie der Kalvarienberg in Freiburg, die Sigmaringer Auferstehung, das Hausbuch in Wolfegg und die 89 Kupferstiche herrühren, sondern nur der gleichen, mutmafslich Mainzer Lokalschule zugewiesen werden. Eigentümlichkeiten dieser Schule, wie das gotisierende Ast- und Blattwerk, das die Tafeln nach oben abschliefst,[2] die mit Strahlen und Halbkreisen gemusterten Tellernimben,[3] die blattförmig gezackten, mit Rosen durchsetzten Kronzinken[4] finden sich auf dem Altar von Gelnhausen wie bei vielen der von Flechsig dem Meister des Hausbuches zugeschriebenen Bilder. *Sie* sind es aber wohl auch, die ihn in erster Linie dazu verleitet haben, alle die sonst unter sich sehr verschiedenartigen Werke einer einzigen Künstlerindividualität zuzuweisen.

Die von Nicolaus Schit im Jahre 1500 gemalten Flügel des Hauptaltars in der Pfarrkirche zu Gelnhausen enthalten auf der Aufsenseite die Verkündigung, links St. Wolfgang, rechts St. Georg. Die Innenseite zeigt links die Heiligen Sebastian und Katharina auf dem Kaiser Maxentius stehend, rechts die Heiligen Valentin und Margareta. Von diesen Heiligengestalten erinnert die Katharina am stärksten an den Meister des Hausbuches. Sie trägt auch eine ähnliche Krone wie die hl. Margareta, nur mit verschlungenem Blattwerk zwischen den Zinken. Aber schon der Typus des Maxentius unter ihren Füfsen ist ein ganz anderer, als der, den wir von den Stichen des Hausbuch-Meisters her kennen. Auch die Propheten-Figuren oben über den Heiligen Sebastian und Margareta und aufsen über der Verkündigung erinnern nicht im entferntesten an den Stecher. Die Flügel des Engels sind mit Pfauenfedern gesäumt, eine Eigentümlichkeit, die zwar an sich nicht die Urheberschaft des Hausbuch-

[1] Auch die von D. Burckhardt im Baseler Privatbesitz entdeckte Geburt Christi, die Flechsig dem Meister des Hausbuches zuschreibt, und die mir von derselben Hand wie das Mainzer Marienleben herzurühren scheint, trägt an einer Zaunplanke rechts hinter Joseph Dürers Monogramm unter der Jahreszahl 1502.

[2] Es kommt ähnlich, aber naturalistischer als bei Nicolaus Schit auf den Stichen L. 17, 19, 21, 25, 49, 75 und 88 des Hausbuch-Meisters vor.

[3] In Gelnhausen bei Maria und dem hl. Georg, ähnlich auf den Stichen L. 29, 45 und 47.

[4] Man vergleiche die hl. Margareta in Gelnhausen mit den Stichen L. 21, 23, 25 und 36.



MEISTER DES HAUSBUCHES

LIEBESPAAR

SILBERSTIFTZEICHNUNG IM K. KUPFERSTICHKABINET ZU BERLIN

10

LICHTDRUCK D. REICHSDR



Meisters ausschliefst, aber auf seinen Stichen niemals vorkommt. Die Figuren des Nikolaus Schit haben ferner ganz andere Proportionen, sind viel schlanker und nicht so gedrungen wie jene des Stechers. Endlich zeigen die Pflanzen am Boden auf dem Altar von Gelnhausen rein konventionelle Bildung, während sie beim Hausbuch-Meister stets naturalistisch und gut beobachtet sind. Bei allen Vorzügen erreicht der Altar weitaus nicht die Kraft der Individualisierung des Freiburger Bildes, und sein Schöpfer kann nimmermehr Anspruch darauf erheben, mit dem Zeichner des Wolfegger Hausbuches und dem Stecher so vieler im XV Jahrhundert ohnegleichen dastehender Blätter in eine Reihe gestellt, geschweige denn gar mit ihm identifiziert zu werden.



Meister des Hausbuches
Prinzessin Kleodelinde
Federzeichnung im K. Kupferstichkabinet zu Dresden

Dass die Zeichnungen des sogenannten »Mittelalterlichen Hausbuches« in Wolfegg vom Meister des Amsterdamer Kabinets herrühren, ist zuerst von Harzen [1]) erkannt worden, und ich habe dem Stecher danach seinen heute üblichen Namen gegeben.[2]) — Auszuscheiden sind nur die beiden kolorierten Blätter 3*a* und 24*b* bis 25*a* mit Kompilationen aus Spielkarten und anderen Stichen des Meisters E S.[3]) Ludwig Kaemmerer [4]) glaubt, dass auch der Liebesgarten (Fol. 24*b* bis 25*a*) von der Hand des Hausbuch-Meisters nach E S kopiert sei. Ich vermag dieser Ansicht nicht beizupflichten, weil es mir

[1]) Naumanns Archiv für die zeichnenden Künste VI (1860) S. 1 und 14.

[2]) Katalog der im Germanischen Museum befindlichen deutschen Kupferstiche des XV Jahrhunderts (Nürnberg 1887) S. 30.

[3]) Vergl. des Verfassers Schrift: Die ältesten deutschen Spielkarten im Königlichen Kupferstichkabinet zu Dresden S. 15 Anm. 2.

[4]) Jahrbuch d. K. Preufs. Kunstsamml. XVII (1896) S. 155.

aus inneren Gründen nicht denkbar scheint, dass ein so absolut selbständiger Künstler, wie der Meister des Hausbuches, dessen übersprudelnde Erfindungskraft im Kupferstich durch 89 ganz originale Kompositionen bezeugt wird, hier plötzlich acht Figuren aus zwei verschiedenen Stichen des Meisters E S (B. 90 und 13) ängstlich und bis in



Meister des Hausbuches
Christus vor Kaiphas
Flügel des Altars im Museum zu Freiburg i. B.

die unwesentlichsten Einzelheiten des Faltenwurfes hinein kopiert haben sollte. — Hachmeister[1]) möchte dem Stecher auch die Bilder auf Fol. 18*b* bis 24*a* des Hausbuches absprechen. Seine Beobachtung, dass diese Blätter nicht auf so hoher künst-

[1]) A. a. O. S. 24.

lerischer Stufe stehen wie die übrigen, namentlich die mit den Planetendarstellungen, dass die Linienführung viel härter sei, und die leichte, ungezwungene Natürlichkeit der letzteren darin fehle, ist gewiss vollkommen richtig. Dennoch möchte ich glauben, dass diese Mängel auch durch eine gröfsere Flüchtigkeit bei der Ausführung ihre



Meister des Hausbuches
Ecce homo
Flügel des Altars im Museum zu Freiburg i. B.

Erklärung finden und man an der Identität der Künstler darum nicht zu zweifeln braucht. Die Behauptung Hachmeisters, das im Badehaus sitzende Paar sei nach dem Stich L. 75 kopiert, weil aufser dem Paar selbst das Motiv des am Boden stehenden Kühlbeckens mit ähnlichen Gefäfsen darin und der gleiche Blumentopf wiederkehren, ist keinesfalls stichhaltig. Die Übereinstimmung ist nur eine ganz allgemeine und geht

nicht so weit, dass eine Abhängigkeit der Zeichnung vom Stich dadurch bewiesen werden könnte. Man muss doch in Betracht ziehen, dass ein Kühlbecken, eine Weinkanne und ein Blumentopf vom Ende des XV Jahrhunderts gewisse typische Formen haben, so gut wie andere Geräte einer engbegrenzten Zeitperiode. Ein genauer Vergleich der betreffenden Gegenstände zeigt aber namhafte Verschiedenheiten. Das Kühlbecken im Stich hat Löwenfüfse und runde Handgriffe, das im Hausbuch *keine* Füfse und viereckige Handhaben. Es enthält im Hausbuch zwei Kannen, im Stich nur *eine*. Der Nelkentopf im Stich hat einen Fufs und ein niedriges Gitter, in der Zeichnung *keinen* Fufs und ein *hohes* Gitter.

Andererseits enthalten gerade die von Hachmeister angezweifelten Blätter einige Figuren von so glücklichem Wurf und so freier, natürlicher Bewegung, wie sie nur einem Künstler vom Range des Hausbuch-Meisters zuzutrauen sind. Ich erinnere beispielsweise an den im Wasser watenden Jüngling mit der Fischreuse (Fol. 20*a*) oder an den aufserordentlich lebenswahren Bauern, der sich das Hemd über den Kopf auszieht (Fol. 23*a*), die neidische Alte, die sich auf Fol. 23*b* nach den beiden Liebespaaren umsieht und die lebhaft an die maliziöse Badefrau auf dem Planeten Venus erinnert. Man muss auch in Betracht ziehen, dass der Mafsstab der Figuren auf den inkriminierten Blättern ein gröfserer ist als auf den Planetenbildern und dass gerade die *kleinen* Figuren, die in der Gröfse zu den Planeten passen, wie der oben erwähnte Hemdauszieher und die Alte, die *besten* sind. Die steifbeinigen Karussellpferde, von denen Fol. 20*b*, 21*a*, 21*b* und 22*a* einige besonders traurige Beispiele bieten, kommen auch in fast gleicher Hölzernheit auf Fol. 52*c* vor.

Aufser den Hausbuchbildern war von der Hand unseres Meisters bisher nur eine einzige Zeichnung bekannt, die ihm auf Grund der Übereinstimmung mit den Stichen mit Sicherheit zugeschrieben werden konnte. Das mit Silberstift auf grundiertem Papier ausgeführte reizende Blatt stellt ein stehendes Liebespaar dar und befindet sich, aus der Sammlung König Friedrich Wilhelms I stammend, im Berliner Kabinet (vergl. den beigegebenen Lichtdruck). Es wurde zuerst von Lippmann[1]) dem sogenannten Amsterdamer Meister zugewiesen.

Friedländer[2]) möchte noch ein zweites Blatt für den Meister in Anspruch nehmen, eine doppelseitige, runde Federzeichnung des Dresdener Kabinets, von der Woermann[3]) leider nur die eine Seite abgebildet hat. Die meines Dafürhaltens schönere Rückseite zeigt einen leeren Wappenschild zwischen einem links stehenden bärtigen König mit bekröntem spitzen Hut, langem weitärmeligen Rock, Schnabelschuhen, Scepter und Schwert und einer sich von rechts nähernden Königin. Zwischen beiden sitzt ein Papagei auf einer Mauer, über die man auf Burg, Wald, Hügel und Baulichkeiten sieht. — Obgleich ich seiner Zeit Woermann auf den Zusammenhang der Zeichnung mit dem Meister des Hausbuches aufmerksam machte, scheint sie mir doch nicht von ihm selbst herzurühren, sondern nur der Mainzer Gruppe im weiteren Sinne anzugehören.[4])

---

[1]) Zeichnungen alter Meister im Kupferstichkabinet der Königlichen Museen zu Berlin, Nr. 51.

[2]) Repertorium f. K. XX. (1897) S. 72.

[3]) Handzeichnungen alter Meister im Königlichen Kupferstichkabinet zu Dresden, Nr. 12.

[4]) Ein bekröntes 𝔠 auf dem rechten Bein des Pagen (Vorderseite) ist natürlich nicht als Monogramm des Künstlers aufzufassen. Als Wasserzeichen findet sich ein grofser Ochsenkopf mit kurzen Ohren und langer Stange mit Stern.

Dagegen erwarb das Dresdener Kabinet vor etwa Jahresfrist eine Federzeichnung, oder richtiger nur die Hälfte einer solchen, die — mit dem falschen Monogramm Martin Schongauers versehen — unverkennbar von der Hand des Hausbuch-Meisters herrührt. Dargestellt ist die Prinzessin Kleodelinde, die neben ihrem Lamm über der Drachenhöhle kniet. Sie trägt einen vom Schleier umwundenen Wulst mit Stirnagraffe und lang herabhängende Überärmel. Hinter ihr erheben sich Felsen. Aus der Höhle, vor deren Öffnung menschliche Gebeine liegen, kriechen zwei Drachen hervor.[1] Ein Kreissegment, rechts im Bogen geschlossen, umrahmt die Darstellung (vergl. die Hochätzung).

Offenbar enthielt die fehlende rechte Hälfte der Zeichnung den hl. Georg als Drachentöter. Ihre eigentümliche Zweiteilung im Verein mit der halbkreisförmigen Umrahmung machen es wahrscheinlich, dass sie als Vorlage für eine Mantelschliefse, vielleicht eine Rauchmantelagraffe (Monile), dienen sollte. Die 118:90 mm grofse Zeichnung ist ziemlich flüchtig hingeworfen und in der Durchführung der Einzelheiten dem Berliner Liebespaar nicht ebenbürtig, trägt aber so völlig das Gepräge des Hausbuch-Meisters, dass an seiner Urheberschaft nicht gezweifelt werden kann. Hält man an der mittelrheinischen Lokalisierung des Meisters fest, was nach Flechsigs Untersuchungen durchaus berechtigt ist, so verdient auch der Umstand Erwähnung, dass die Zeichnung in *Trier* erworben wurde.

Als Zeichnungen aus der Richtung des Hausbuch-Meisters nennt Kaemmerer[2] noch eine dem Meister E S nahe stehende weibliche Figur mit Schleier in Lille.[3] Sie wird im Musée Wicar Schongauer zugeschrieben. Ich notierte vor dem Original nur, dass sie älteren Datums sei, fand aber keine Beziehungen zum Meister des Hausbuches. Ebensowenig vermag ich Anklänge an ihn in der Frau mit dem Rosenkranz auf der Universitätsbibliothek zu Erlangen zu entdecken, und das tanzende Bauernpaar in Basel[4] erinnert wohl mehr gegenständlich als stilistisch an unseren Stecher.

Kommen wir zum Schluss! — Die Thatsache, dass der Meister des Hausbuches ein *Maler* gewesen sei, ist nunmehr durch den Nachweis zweier sicher von seiner Hand herrührenden Gemälde in Sigmaringen und Freiburg bewiesen. Friedländer, Flechsig und Kaemmerer haben dargethan, dass eine grofse Menge bisher für süddeutsch gehaltener Bilder derselben mittelrheinischen Lokalschule angehören wie der Stecher, und dass diese Künstlergruppe ihren Sitz *in* oder *um* Mainz gehabt haben muss. Von Handzeichnungen des Meisters sind aufser den Illustrationen des Wolfegger Hausbuches nur noch *zwei* in Berlin und Dresden nachzuweisen. — Möchte es der Forschung, die seit der Publikation der Stiche des Künstlers durch die Chalkographische Gesellschaft, allerdings mit gröfserem Eifer als Vorsicht, bemüht war, die Zahl seiner Werke zu vermehren, gelingen, noch andere Bilder zu Tage zu fördern, die sich in so schlagender und unanfechtbarer Weise als Werke derselben Hand darstellen wie der Freiburger Kalvarienberg.

---

[1]) Die Darstellung von jungen Drachen, welche die Höhle unter der knieenden Prinzessin bevölkern, findet sich zwar nicht auf den beiden Stichen des Hausbuch-Meisters L. 33 und 34, sie kommt aber zweimal beim Meister E S (B. 78 und Ottley 78*) vor, ebenso auf dem hl. Georg vom Monogrammisten L N (B. X. 24. 44. P. II. 175. 1.) und auf einem von Passavant irrig dem Meister der Liebesgärten zugeschriebenen, anonymen niederländischen Stich (P. II. 253. 1.) in London.

[2]) Jahrbuch d. K. Preufs. Kunstsamml. XVII S. 156 Anm. 4.

[3]) Nr. 936 des Musée Wicar (Braun 313).

[4]) Abgebildet in der Gazette des Beaux-Arts 1896 S. 231.

NACHTRAG

Nach Drucklegung des Vorstehenden erhielt ich durch gütige Vermittelung des Herrn Vincent Mayer in Freiburg zwei Photographien der im Besitz der Frau Hutter befindlichen Bilder: Christus vor Kaiphas und Ecce homo. Es sind dies dieselben Tafeln, die Scheibler bei Fräulein von Livonius in Frankfurt a. O.[1]) sah und als Christus vor *Pilatus* und Ecce homo citiert, während sie der Anonymus der »Baudenkmale in der Pfalz« nach Flechsig als die mutmafslichen Flügelbilder des Freiburger Kalvarienberges: Ecce homo und *Kreuztragung* aufführt. Die letztere Bezeichnung beruht wohl lediglich auf einem Schreibfehler; ich glaube aber nach den Photographien, dass Flechsig vollkommen Recht hat, wenn er in den beiden Bildern die Flügel zum Kalvarienberg vermutet. Sie stimmen im Format genau dazu, sind offenbar von derselben Hand gemalt und sollen nur im Kolorit von dem Mittelbilde abstechen, weil sie bald nach ihrer vor etwa zehn Jahren erfolgten Erwerbung seitens des Herrn Hutter durch Sesar in Augsburg restauriert wurden. Die diesem Aufsatz nachträglich beigegebenen Hochätzungen konnten, da die Zeit drängte, nur nach Photographien hergestellt werden, die ihrerseits nach besseren Photographien gemacht waren. Man muss also bei der Beurteilung in Betracht ziehen, dass es sich hier um Reproduktionen *dritten* Grades handelt.

---

[1]) Nicht Frankfurt *a. M.*, wie im Katalog von Sigmaringen irrtümlich angegeben.

LAURA DE' DIANTI

VON C. JUSTI

Die Kunde von Laura de' Dianti, auch Eustochia genannt, und nach ihrem Tode Laura von Este oder Estense, der Geliebten und nach einer nicht hinreichend beglaubigten Überlieferung zuletzt der Gattin Alfons' I von Este, Herzogs von Ferrara, ist durch das Gemälde Tizians im Louvre, sonst *La Maîtresse du Titien* genannt, in weiten Kreisen verbreitet worden. Diese Benennung der Dame in dem mit Recht bewunderten Toilettenstück ist jetzt wohl allgemein aufgegeben, nicht auf Grund eines etwa nachgewiesenen authentischen Bildnisses der Laura, sondern weil der Kavalier, der den Spiegel hält, von den sicheren und auffallenden Zügen Alfonsos nichts hat, auch nicht wahrscheinlich ist, dass der hochfahrende Este, der bei dem Tode seiner ersten Gemahlin schon vierundvierzig Jahre zählte, sich noch in der Rolle eines Verliebten und mit dem Gebaren eines Friseurs hätte malen lassen.

Die Benennung stammt von Stefano Ticozzi. Dieser fleifsige Verfasser eines Buches über die Malerfamilie der Vecelli (Mailand 1817) hatte in Venedig eine aus Ferrara stammende Variante des Louvrebildes gesehen, die er für eigenhändig hielt.[1]) Hier stand neben dem völlig entkleideten Mädchen ein Kavalier, dessen Züge ihn an ein Bildnis Alfonsos erinnerten, das er in dem Buche *Ritratti ed Elogi dei Capitani illustri*, Rom 1646, gesehen hatte. Vielleicht brachte ihn die Herkunft des Gemäldes, aus Ferrara, auf diese Spur. Das Stück wurde dann von dem unausbleiblichen Lord gekauft, aber von der nachträglich um ihr Gutachten angerufenen Akademie von S. Luca zu Rom dem Tizian ab-, jedoch, dem Engländer zum Trost, dem Giorgione zugesprochen, von dem die Herren wohl noch weniger deutliche Vorstellungen hatten als von Tizian. Lord Stuart bestand auf Zurückzahlung der Kaufsumme. Dieses Bild ist verschollen. Aber der Name blieb an dem Louvrebild haften und fand sogar in den Katalog Aufnahme. Man machte sich über das inzwischen entwertete und nicht gesehene Beweisstück wenig Sorge. Dass eine Benennung, die auf einem so jämmerlichen Fundament ruhte, so lange angenommen worden ist, hat seinen Grund wohl nicht blofs in dem nachlässigen Beweisverfahren, das in diesen Materien üblich war. Das Bedürfnis war zu lebhaft, für ein so interessantes Gemälde, bei

[1]) Es giebt noch eine andere Wiederholung ohne den Mann, die, unter dem Namen La Cadorina, von Vincenzo della Bruna in Florenz gestochen wurde, damals im Besitz von Friedrich de Leyen Bloemersheim. Das früher ebenfalls als »Titian's Mistress« bezeichnete Gemälde in Althorp ist ein Paris Bordone (Waagen, Treasures III, 456). Eine Zeit lang hat auch die hl. Justina des Moreto in Wien für Laura gegolten.

dem die Überlieferung völlig stumm war betreffs der Zeit und Umstände seiner Entstehung, einen historischen Namen zu besitzen, und der Wunsch war Vater des Glaubens an die Beweise. Jenes Bedürfnis erwachte, seitdem man sich in eindringenderer Weise mit der Biographie der grofsen Meister zu beschäftigen anfing. Der vagen und faden Bezeichnungen als »Maîtresse«, »La Bella«, war man überdrüssig. Aus demselben Kreise und derselben Zeit stammt die von Cicognara aufgebrachte Benennung der reich gekleideten Schönen im Palaste Pitti als Herzogin Eleonore von Urbino. Ein noch wunderlicherer Fall, da man doch in den Uffizien deren wahres und mit jenem auch bei Berücksichtigung des Altersunterschiedes ganz unvereinbares Bildnis von Tizian selbst zur Vergleichung besafs. Diese Vermutung schwoll dann in Moriz Thausings Phantasie an zu dem bekannten ikonographischen Roman. In diesem Fall hatte man es jedoch mit einem augenscheinlichen Bildnisse zu thun, was bei dem Louvrebild kaum der Fall ist. Man wird Gustave Planche beistimmen können: »Das Portrait seiner Geliebten wird für mich nimmermehr die wörtliche Wiedergabe eines lebenden Wesens sein«. Es giebt wenige Frauenköpfe Tizians, in denen der ideale Wert der Züge so rein zu Tage tritt. Die Malerei jener goldenen Zeit ist dem Formgefühl der Griechen nie so nahe gekommen. Mancher, der vor dem Eintritt in die Salle carrée das Erdgeschoss durchwandelt hat, wird hier an die Venus von Arles erinnert werden. Es sind die Formen, mit denen die venezianischen Maler durch ihre Bildhauer vertraut geworden waren. Freilich ist hier nichts von jener Marmorkälte, Marmorhärte, mit der die Maler sonst diese hohe Verwandtschaft bezahlen. Die plastischen Formen sind eben so lebendurchdrungen, ins Malerische übertragen, dass man diese Gestalten trotz allem für Bildnisse halten konnte. Die Maîtresse du Titien ist also ein Typus, und dieser Typus kehrt noch in ganz anderen Darstellungen wieder: als grofsartig freie Variante in der Flora, die uns die Vorstellungen der damaligen Venezianer von Frauenreiz wohl am deutlichsten vor Augen führt. Dieser Typus ist nicht von Tizian erfunden. Dieselben grofsen einfachen Linien, von griechischer Reinheit, aber mit sehr vereinfachter, fast zerflossener Innenmodellierung (*morbidezza*), haben die Frauenbüsten des älteren Palma; an ihn hatte sich Tizian einst eng angeschlossen. Einmal kommt bei Palma auch das anmutige Toilettenmotiv vor: in dem Mädchen der Galerie Leopold Wilhelms, Nr. 185, gestochen von J. Troyen. —

Laura war die Tochter eines Hutmachers (daher *La Bertara* genannt), mit der Alfons von Este nach dem Tode seiner zweiten Gemahlin Lucrezia Borgia, man weifs nicht genau wann, eine Verbindung geschlossen hatte. Er konnte ohne Frau nicht leben; er wollte in seinen gesetzten Jahren nicht mehr ein Störer häuslichen Friedens heifsen. Nachdem er es, als junger Mann, den Versprechungen und Drohungen des Papstes und dem Drängen Ludwigs XII nachgebend, freilich mit heftigem Widerstreben, mit einer Frau gewagt hatte, die sehr viel erlebt (er war Lucrezias vierter Mann), zog es den Alternden vielleicht zu einem Wesen, dessen Inneres einem unbeschriebenen Blatte glich. Er wies also der Bertara einen Pavillon am Schlossgarten als Wohnung an. Sie schenkte ihm zwei Söhne, Alfonso und Alfonsino, die er in der Folge legitimieren liefs. Der eine starb, der andere, Alfonso, wurde der Stammvater der Linie, die nach dem Tode des kinderlosen Enkels der Lucrezia, Alfons' II (aus Tassos Leben bekannt), in Modena succedierte. Sie erlosch im Jahre 1803 und mit ihr das Haus Este nach neunhundertjähriger Herrschaft in Oberitalien.

Laura war nach den übereinstimmenden Zeugnissen der Zeitgenossen eine schöne und liebenswerte Frau, die sich auch durch tadellose Führung, Verstand und Be-

scheidenheit nicht blofs das Herz ihres Herrn gewann. Er gab ihr den Beinamen Eustochia (Εὐστοχία); damit kann er die Trefferin mit Liebespfeilen und auch die im Scheingefecht der Scherzreden bezeichnet haben. Sie lebte nach des Herzogs Tode in sehr geachteter Stellung zu Ferrara, ja sie führte von da an, natürlich im Einverständnis mit den Nachfolgern, jene Namen Laura di Este, Laura Estense. Bald verbreitete sich die Rede, Alfons I habe diese Verbindung noch ganz kurz vor seinem Tode durch die Kirche sanktionieren lassen; bei dem Akte seien die beiden Dossi, seine Hofmaler, Zeugen gewesen. Diese Meinung teilte auch Vasari; und Aretino, nach einem Briefe vom Oktober 1542 an Laura Estense. Er spricht da von ihrem Glück, sich von *nipoti* umgeben zu sehen, die von einem Herzog stammten, und zwar einem ihr in rechtmäfsiger Ehe verbundenen.

Vasari kannte ein Bildnis der Laura Estense von Tizians Hand. »Er malte auch die Signora Laura, die hernach die Gemahlin jenes Herzogs wurde; und das ist ein erstaunliches Werk.«[1] Dieser Ausdruck scheint doch einen erlebten Eindruck wiederzugeben. Eben dies stupende Portrait hatte man in dem Louvrebild wiedererkennen wollen. Aber mich dünkt, die Hutmacherstochter von Ferrara müsste man sich doch anders vorstellen, mehr als Volksschönheit, nicht mit diesem bekanntlich durch zeitraubende kosmetische Prozeduren und Chemikalien präparierten Blond.

Was ist aber aus jenem stupenden Bildnis der Signora Laura von Tizian geworden? Keine Erwähnung in Inventaren, Katalogen, Reise- oder Geschichtsbüchern ist sonst bekannt; nur Muratori hat sich einmal auf ein Gemälde in Modena, das für jenes Portrait galt, berufen. Einem Kurialadvokaten, der gegen die behauptete Eheschliefsung eingewendet hatte, der Herzog habe Laura *in abito di donna lasciva* portraitieren lassen, entgegnet er: Wer das von Tizian gemalte Bildnis gesehen hat, weifs, dass diese Bemerkung sich nicht auf Wahrheit gründet.[2] Leider sind bis jetzt keine irgendwie sichere oder überlieferte Bildnisse der Signora von anderer Hand ermittelt worden. Die in einem Katalog des Principe Cesare Ignazio d' Este vom Jahre 1685 erwähnten Bildnisse des Agostino Stringa und des Baciccia sind verschollen.[3] Die Benennung einer wohlbeleibten Blondine, in der Galerie Leopold Wilhelms als Palma bezeichnet und nach einem Exemplar in Modena von Venturi (S. 89) mitgeteilt, beruht auf blofser Vermutung.

Ein Frauenbildnis Tizians hat aber existiert, das wegen der dargestellten Person oder der Vorzüglichkeit der Malerei einst in hohem Ansehen gestanden haben muss. Denn es sind nicht weniger als sechs alte Wiederholungen oder Kopien davon vorhanden. Und wenn ein Rückschluss von diesen Kopien auf das verschollene Original gestattet ist, so möchte man wohl glauben, dass dieses eine *opera stupenda* gewesen sei. Die Kopien sind weit verstreut: in Rom (zwei), Modena, Venedig, London, Stockholm. Auf dem modenesischen Exemplar, das der Schule der Carracci zugeschrieben wird, steht der Name des Malers, wie es scheint treu nach dem Original, in der früheren Schreibweise TICIANVS, auf der aus geschliffenen — dunkelgrünen und orangefarbenen — Steinen gebildeten Schnur am rechten Ärmel:



[1] Similmente ritrasse la Signora Laura, che fu poi moglie di quel duca; che è opera stupenda (Vasari XIII, 125).

[2] Chi ha veduto il ritratto fatto da Tiziano, sa che non è appoggiata al vero questa osservazione (Muratori, Annali Estensi II, p. 463).

[3] Campori, Cataloghi p. 318. 325.

Das venezianische ist jetzt im Besitz des Grafen Luigi Sernagiotti im Palast Giustiniani, Canal grande.[1]) Es ist das bekannte Kniestück einer reichgekleideten Matrone in der Tracht vornehmer Italienerinnen der ersten Hälfte des Jahrhunderts; die linke Hand gestützt auf die Schulter eines Negerknaben in buntgestreiftem Anzug, ihres Handschuhträgers, der mit hündischer Ergebenheit zu ihr aufsieht. Auf den ersten Blick wird man hier ein Portrait erkennen. Die Dame gehört nicht in die Klasse der »Schönen«, weder der Idealfiguren wie die Flora, noch der idealisierten Kurtisanen; ihre Züge fallen unter keinen der wiederholten Typen Tizians. Sie steht nicht mehr in der ersten Jugend. Das gutproportionierte Gesicht zeigt doch deutliche Besonderheiten von geringerem Wert. Der Hals ist etwas kurz und gedrungen, der Mund stark und hervortretend; das Kinn wölbt sich voll gerundet. Die Formen des Obergesichts sind edler, die Augen sehr schön, die Hände grofs, aber die Finger glatt sich verjüngend.

Die schwarzen Augen und die Pracht der schwarzen, welligen Haare, der Oliventeint ohne Wangenrot verraten die unretouchierte Rassenschönheit: aber auch Haltung, Bewegung und Ausdruck haben nichts von dem gemessenen, kalt vornehmen Anstand, den sich regierende Damen der Zeit in ihren Bildnissen zu geben pflegen. Natürliche Anmut spricht aus der leichten Seitenneigung des Kopfes und dem Seitenblick, aus der sich leise wiegenden Tournure.

Dagegen ist der Anzug der einer hochgestellten Frau, darin steht sie den bekannten Bildnissen jener Isabelle von Este, Eleonore Gonzaga, nicht nach. Das türkisblaue Seidenkleid, sehr vollkommen und faltenreich, mit stark gebauschten Ärmeln, ist durch eine Schärpe aufgerafft. Über die vollen Schultern ist locker ein goldbraunes Halstuch von Gaze mit dunkleren gekreuzten Streifen geworfen. Bei dem etwas tiefen Ton des Ganzen wirkt das blendende Weifs des oberen Hemdsaums und der gepufften, spitzenbesetzten Ärmel in bekannter Weise.

Mit jenen Fürstinnen teilt sie auch den turbanartigen Haar- und Kopfputz in der alten Form des *balzo*. Die dunklen Haare sind geflochten über einen Wulst und mit Perlschnüren umwunden.[2]) In der Mehrzahl der Exemplare krönt die Stirn eine Agraffe in Form eines elliptischen Medaillons (ein Mann mit einem Knaben zur Seite), von dem sechs lanzettförmige Perlbänder ausgehen, wie Strahlen eines Sterns. In Stockholm trägt sie ein Diadem von edlen Steinen, von dem vier Perlschnüre aufsteigen, wie die Zacken einer Krone, den schmaleren Haarwulst darüber einschnürend.

Nur für einen sehr vornehmen oder sehr splendiden Gönner dürfte sich Tizian bequemt haben, so viel Kunst, Reiz und Detail aufzuwenden.

Dass die Dame in Ferrara und am Hofe der Este lebte, macht die Herkunft dieser Repliken, soweit sie bekannt ist, wahrscheinlich: eine ist noch jetzt in der estensischen Galerie zu Modena, eine andere sandte Cesare d' Este an den Kaiser; die Gemälde der borghesischen Galerie in Rom aber sind zum Teil in den Tagen des Kardinals Scipio aus der Plünderung ferraresischer Paläste und Kirchen zusammengebracht worden.

---

[1]) Nach gütiger Mitteilung von Sig. A. Venturi. Das Exemplar der Galerie Borghese (Nr. 154) ist blofs Brustbild und in kleinerem Mafsstab, mit einem trüben Zug in den Augen. Eine andere Kopie wurde im April dieses Jahres auf einer Versteigerung von Gemälden des Palastes Sciarra veräufsert.

[2]) Il balzo fatto di rame, et rotondo a guisa di diadema; et sopra questo mettevano una cuffia tessuta d' oro et di seta (Cesare Vecellio, Habiti antichi, I, 77).

Dass das Kostüm zu der Stellung der »Magnifica Madonna Laura Eustochia« (wie sie bis 1534 genannt wird) passt, wird niemand bestreiten. In solch prächtigem Aufzug mag sie Ariost vorgeschwebt haben in jener Scene (im Prolog des letzten Gesanges seines Orlando XLVI, 5), wo er, im Begriff, in den ersehnten Hafen einzulaufen, die Ufer besetzt sieht mit edlen Damen und Herren, seinen Lesern und Verehrern, die sich seiner Landung, d. i. der Vollendung des Gedichts, freuen. Unter ihnen nennt er Laura in Gesellschaft der brandenburgischen Barbara, der Gemahlin Lodovico Gonzagas, genannt Il Turco:

Ecco la bella, ma più saggia e onesta,
Barbara Turca, e la compagna è Laura.
Non vede il sol di più bontà di questa
Coppia dall' Indo all' estrema onda maura.

Das früheste Zeugnis des Vorhandenseins dieses Bildnisses ist ein Kupferstich des Ägidius Sadeler, des späteren Hofstechers Kaiser Rudolfs II in Prag, der das Original auf seiner italienischen Reise in Venedig gefunden hatte. Cavalcaselle sah dort wahrscheinlich dasselbe Bild bei Sig. Schiavone. Sadeler hat indes in dem kräftigen und ausführlichen Stich die Züge vergröbert. Ihr Lächeln passt mehr für eine Schenkin als für eine Herzogin. Die Dame, die sonst in den Galerieverzeichnissen allgemeine Namen führt: La Moretta, la Schiavona (die Slavonierin), die Türkin, andere wollten in ihr eine Sultanin sehen, hielt Sadeler für Lucrezia Borgia. Dieser interessante Name wird es gewesen sein, der ihn zur Anfertigung seines Stichs veranlasste.[1]) Dann hat Ridolfi, wahrscheinlich auf Grund eben dieses Stichs, das Gemälde im Leben Tizians (1648) als Lucrezia beschrieben. Jedermann weifs heute, dass hieran kein Gedanke sein kann. Man kennt die Züge der Borgia aus der Medaille; sie trug lange, hochblonde Haare, nach der Mode im Anfang des Jahrhunderts. Möglicherweise führte jenes Bildnis in Venedig die Aufschrift Duchessa di Ferrara; und da lag es am nächsten, an die Tochter Alexanders VI zu denken, während Laura in entfernteren Kreisen mehr als Geliebte Alfons' I bekannt war, obwohl sie in Ferrara seit 1534 oft dessen Gattin und Herzogin genannt wurde, auch noch bei den Exequien Alfons' II. Der brünette Teint schien zu der Tochter des Spaniers, des Marano, zu stimmen. Das Merkwürdige hierbei ist, dass Ridolfi ein Portrait der Laura unter Tizians Werken nicht aufführt, während der ein Jahrhundert ältere Vasari umgekehrt von dem Portrait der Lucrezia schweigt.

Ridolfi macht aber bei dem Bildnis noch eine Bemerkung, die er *nicht* dem Blatte Sadelers entnommen haben kann. Er erzählt, der Prinz Cesare von Este, Enkel der Laura Dianti, habe das von Sadeler gestochene Gemälde dem Kaiser Ferdinand II als Geschenk übersandt.[2]) Dieser hätte es mit dem rudolfinischen Bilderschatz im Schlosse zu Prag vereinigt. In dessen Verzeichnissen kommt nun freilich weder ein Portrait der Lucrezia Borgia vor noch eins der Laura Eustochia; wohl aber ist das von Ridolfi beschriebene Bildnis schon in dem ältesten Inventar aus dem Anfang des XVII Jahrhunderts, also noch aus der Zeit Rudolfs II, deutlich bezeichnet: »Eine Türkin, mit einem kleinen Mohren, von Tizian«.[3]) Diese angebliche Türkin

[1]) Der Name findet sich auf einigen Abdrücken, andere haben nur die Dedikation.

[2]) Mandò il signor Duca Cesare di Modona alla maestà Cesarea di Ferdinando II per regalato dono il già descritto ritratto della Duchessa di Ferrara, che hor possiede l' Inuittissimo Ferdinando Imperador regnante, ecc. (Ridolfi I, 177).

[3]) Verzeichniss derjenigen Sachen so auff dem Königl. Prager Schloss in der römischen Kayserl. Mayestät Schatz und Kunst Cammer befunden worden (k. k. Hof-Bibliothek 8196.



ADMODVM ILLVSTRI ET GENEROSO VIRO DOMINO LVCÆ VAN VFFELE
PATRONO SVO ÆTERNVM COLENDO OPVS HOC A SACRÆ CÆSAREÆ
MAIESTATIS SCVLPTORE ÆGIDIO SADELER ÆRI INCISVM MARCVS
SADELER OBSERVANTIÆ ERGO DONAT DEDICAT

Cum priuil. S. C. M.tis
Marco Sadeler excudit

Ägidius Sadeler nach Tizian
Bildnis der Laura de' Dianti
Das Original 341 mm hoch und 245 mm breit

Abgedruckt im VII Bande der Berichte und Mitteilungen des Wiener Altertumsvereins). Nach gütiger Mitteilung Dr. v. Frimmels.



BILDNIS DER LAURA DE' DIANTI

GEMÄLDE NACH TIZIAN

IM NATIONALMUSEUM ZU STOCKHOLM 1,17 m h., 0,91 m br.

11

LICHTDRUCK D. REIC



nun lässt sich bis auf die Gegenwart verfolgen. Sie kam nach der Erstürmung Prags durch Königsmark im Juni 1648 in den Besitz der Königin Christine von Schweden und wird in einem Verzeichnisse ihrer damals noch in Rom befindlichen Galerie (um 1689) aufgeführt.[1]) Diese erbte der Kardinal Azzolini; dann ward sie (1722) von dem Fürsten Odescalchi an den Regenten Philipp von Orleans verkauft. In der Orleans-Galerie heifst sie »Die Slavonierin«, in dem Galeriewerk ist sie gestochen von Malœuvre. Nachdem Egalité im Jahre 1792 die Galerie veräufsert hatte, kam die italienisch-französische Abteilung in die City und wurde hier von drei englischen Magnaten zum Gegenstand einer sehr glücklichen Spekulation gemacht. Der Herzog von Bridgewater, der Earl of Carlisle und der Earl of Gower liefsen sie ankaufen für 43000 £, nahmen heraus, was ihnen gefiel (zu 39000 Guineen taxiert), und veranstalteten dann eine Ausstellung der also decimierten Galerie mit beigesetzten Verkaufspreisen. Was nach Verlauf von sechs Monaten übrig geblieben war, wurde unter den Hammer gebracht. Der Erlös erreichte nahezu den Kaufpreis der ganzen Galerie.[2])

Die Slavonierin befand sich nicht unter den von der Trias reservierten Stücken. Auch bei der Ausstellung, wo sie zu 200 Guineen angesetzt war, fand sie — das einzige Bild unter 21 numerierten Tizians — keinen Liebhaber. In der Versteigerung wurde sie (1800) für 80 Guineen zugeschlagen. Jetzt ist sie in der Galerie Cook in Richmond, wo der Verfasser sie 1879 sah. Das Gemälde macht nicht den Eindruck einer späteren Kopie (wie das modenesische Exemplar). Aber Gesicht und Hände sind übermalt. An der Stelle der Schnur von geschliffenen Steinen am rechten Ärmel mit dem Namen Ticianus sieht man eine Goldkette. Dr. J. P. Richter gestand, dass er nicht den Mut habe, in dem übrigens guten Bilde die Hand Tizians wiederzuerkennen.

So viel ergiebt sich: das von Sadeler als Lucrezia gestochene und von Ridolfi unter diesem Namen beschriebene Bildnis befand sich wirklich in der Kaiserlichen Galerie, nach demselben Autor als Geschenk Cesares von Este. Wäre nun die Annahme, dass es Laura Dianti vorstelle, richtig, so würde sich eine merkwürdige Bedeutung des Geschenks ergeben.

Ridolfi nennt Ferdinand II als Empfänger des Bildes. Campori aber, gestützt auf eine Angabe der Chronik Spaccini über einige im Jahre 1599 dem Kaiser Rudolf übersandte Bilder Raffaels und Tizians, glaubt, dieser und nicht Ferdinand II müsse der Empfänger gewesen sein, und dies wird durch die Anführung in jenem Inventar bestätigt. Nun aber waren die Este Rudolf II zu besonderem Dank verpflichtet. Alfons II, der Enkel und letzte männliche Descendent Alfons' I und der Lucrezia Borgia, war kinderlos; als er sein Ende nahe fühlte, entschloss er sich, seinen Vetter Cesare, den Enkel der Laura de' Dianti, zum Erben des Herzogtums letztwillig zu bestimmen. Die Fakultät hierzu war ihm kurz vorher (1594) vom Kaiser erteilt worden. Aber der Lehnsherr von Ferrara, der römische Papst, bestritt ihm dieses Recht. Clemens VIII erklärte am 23. Dezember 1597 Cesare, als Sohn des aufser der Ehe geborenen Alfonso, obwohl er einst von dem Legaten Cibò legitimiert worden war, für

[1]) Un quadro di un ritratto di una donna vestita d' azzurro con velo giallo alle spalle, che mostra parte della camiscia nel petto e nelle braccia, con la mano destra sostiene la sua gonna, e posa la sinistra sopra la spalla di un moretto che la sta guardando, di *Titiano*, in tela in piedi alta p.mi quattro e due terzi e larga p.mi tre e tre quarti con cornice dorata liscia alla romana (Campori, Cataloghi p. 342).

[2]) W. Buchanan, Memoirs of painting. London 1824. I, 17ff., 114.

unfähig, in Ferrara zu succedieren. Er wollte die Gelegenheit benutzen, das Lehen Ferrara mit dem Kirchenstaate zu vereinigen. Danach hatte schon Julius II getrachtet und nach ihm der mediceische Clemens VII; damals war es Alfons I nur durch Karl V gelungen, dies sein Erbe zu retten. Sofort nach Alfons' II Tode (27. Oktober 1597) rückte der Legat Scipio Aldobrandini in die estensischen Staaten ein und besetzte Ferrara; Cesare, der schon die Acclamation der Bevölkerung empfangen, musste sich nach Modena zurückziehen. Rudolf II erteilte ihm hier die Nachfolge der Reichslehen (1598). Die Este waren fortan nur noch Herren von Modena, Reggio und Campi.

D. Cesare hatte am Wiener Hofe aber noch mehr zu erlangen gehofft. — Er sammelte das Beweismaterial für die Ehe seiner Grofsmutter, um deren förmliche Anerkennung zu erwirken. Bald nach seinem Tode (11. Dezember 1628) hat sein Enkel Francesco I wirklich einen solchen Akt von Ferdinand II erlangt. Es ist das seiner Investitur vom 10. November 1629 angeschlossene Dekret.[1]) Wie nahe liegt es, das Geschenk des Bildnisses der Laura Eustochia mit dieser Investitur von Modena und der von der modenesischen Linie erbetenen, später auch erlangten Anerkennung ihrer Ahne als rechtmäfsiger Gemahlin Alfons' I und Ducissa Ferrarae in Verbindung zu bringen.[2])

Unseren Lesern wird sich hier ein Einwand aufdrängen, der dieses Gebäude von Indicien umzuwerfen scheint. Wie kommt es, dass unter dem angeblichen Bildnis der Laura Estense, dem Geschenk des Herzogs Cesare, im Prager Schloss und in den kaiserlichen Inventaren dieser historische Name fehlt? Warum hat ihn Rudolf II nicht daruntersetzen lassen oder den mit der Galerie-Verwaltung Beauftragten mitgeteilt? Warum das Portrait mit Geheimnis umhüllen? Ohne die Annahme einer Absicht lässt sich diese Verschleierung kaum erklären, und was sollte diese für einen Grund gehabt haben?

Nun, ein solcher Grund liefse sich wohl finden, und zwar in dem Charakter des Bildes selbst. Denn bei aller Vornehmheit des Kostüms, das ganz zu einer Herzogin oder Marchesa aus der ersten Hälfte des XVI Jahrhunderts passen würde, war doch in der Figur auch etwas, das nicht zu der Bildnisetikette regierender Fürstinnen passte, selbst in jener Zeit. Schon die schwarzen Haare fielen sozusagen aus der Kaste heraus. Die Bewegung der Dame, als ob sie einen vertrauten Besuch empfange,[3]) ihre Unbefangenheit und *desinvoltura* ist sehr abweichend von der förmlichen Haltung und dem kalten Blick, den müfsig herabfallenden Händen jener Fürstinnen von Urbino und Mantua. Es ist in dieser Tournüre etwas Unkonventionelles, Novellistisches, der Wurf der Kleider etwas zu rauschend und raschelnd, die Büste zu üppig, das Auftreten zu frei, wenigstens für die hispanisierten, im Laufe der Zeiten engherziger gewordenen Anstandsbegriffe. War doch der Urenkel des ersten Alfonso, der dritte dieses Namens, nach kurzer Regierung, in Tirol Kapuziner geworden! Seit Ferrara unter Berufung auf die Illegitimität des Sohnes der Dianti verloren gegangen, war man empfindlich geworden gegen alles, was an die frühere, zweifelhafte Stellung der

[1]) Donus Alphonsus ... ex Illu. Alphonso I Ferrariae Mutinae Regiique Duce et Donna Laura Eustocchia Cive Ferrarensi dum ambo soluti existerent, natus et per matrimonium inter praefatos Ducem Alphonsum I et Donnam Lauram illius genitoris celebratum vere legitimus evasit (Muratori, Annali Estensi II, 510f.).

[2]) Aus einem von Venturi (p. 27) angeführten Briefwechsel ergiebt sich, dass Cesare im Jahre 1610 ein Bildnis seiner Grofsmutter in Modena suchen liefs, und Mosdoni fand eins von Bastianino. Vielleicht als Ersatz für das von ihm verschenkte.

[3]) Teneva la mano sinistra sulla spalla di un moretto in atto di avanzarsi con dignitosa affabilità verso il Duca (Ticozzi, Vite p. 40).

Ducissa Laura erinnerte. Das Tiziansche Gemälde war nun eine Verlegenheit, wenigstens den Aufsenstehenden gegenüber. Hatte doch jener päpstliche Kurialadvokat gerade ein Portrait, das in Modena für das ihrige galt, gegen die behauptete heimliche Eheschliefsung ins Feld geführt. Muratori, der eifrige Verfechter der Ansprüche der jüngeren Linie, hatte ihm widersprochen. Aber wenn es auch keinen Sinn hatte, von einem *abito di donna lasciva* zu sprechen, immerhin weckte das Bild die Erinnerung, dass die herrschende Linie, wie es in dem noch ein Jahr und einen Monat vor seinem Tode aufgestellten Testament Alfons' I hiefs, von einer *donna soluta* abstammte [1]) und deshalb um die Erbfolge in Ferrara gekommen war. Jedermann gedachte vor ihm der *amica*, die der Herzog im Pavillon am Schlossgarten zu besuchen pflegte. So würde sich begreifen, dass man den Namen Laura in Prag nicht unter das Bild setzte, bis er dann in Vergessenheit geriet. Vielleicht waltete dabei auch am österreichischen Hof eine Rücksicht auf den Papst.

Die Hofschreiber aber, die das Inventar aufstellten, hielten sich an das, was sie sahen. Das aus der Mode gekommene Kostüm konnte auf eine exotische Dame führen. Das schwarze Haar, der Oliventeint, der äthiopische Page, der turbanförmige Kopfputz, der *balzo*, den Cesare Vecellio in seinem 1590 erschienenen Kostümwerk zur Tracht der Frauen der Vorzeit rechnet,[2]) alle diese fremdartigen Züge liefsen den nicht besonders Informierten diese Frau als Orientalin erscheinen. Aber die Schöne hat nichts Orientalisches, weder im Typus und im Blut (wie Cavalcaselle richtig sah),[3]) noch im Kostüm. Damit fällt jede Beziehung auf eine der von Tizian gemalten Damen des Sultans zusammen. Türkische Trachten waren in Venedig wohlbekannt. Aber man wird in demselben Trachtenbuch (II, 375 f. 378 f. 392) unter den türkischen Frauen, von der Favoritin abwärts, vergeblich einen Anklang an den Anzug dieser Moretta Tizians suchen.

Endlich, es fehlt doch auch nicht ganz an Spuren einer Überlieferung, die für unsere Vermutung sprechen. Bei dem Exemplar zu Stockholm, das durch Gustav III (gest. 1792) in die dortige königliche Sammlung kam, war im vorigen Jahrhundert der Name Laura d' Este genannt worden. Diese Benennung rührte, nach der gütigen Mitteilung des Herrn Dr. G. Göthe in Stockholm, wahrscheinlich her von dem gut unterrichteten und sorgfältigen Intendanten von Fredenheim.[4]) Crowe und Cavalcaselle scheinen dies nicht gewusst zu haben, als sie die Bemerkung hinwarfen, es sei noch nicht vorgeschlagen worden, obwohl möglich, dass jenes Meisterwerk (Vasaris Laura von Tizian) das Portrait der Dame mit dem äthiopischen Pagen sei.[5])

---

[1]) Alfons I nannte noch in diesem Testament seine Söhne Alfonso und Alfonsino »nati da se soluto, e da una donna soluta« (Muratori, a. a. O. p. 428).

[2]) Vecellio nennt den balzo, I, 46, habito di donne antiche.

[3]) Cavalcaselle bemerkt, »how improbable it is that Sadeler's plate should represent a Sultaness; since the person represented bears no trace of oriental blood« (I, 187). Campori hatte sie in Verbindung gebracht mit der verschollenen Sultanin Tizians, der nach Vasari La Rossa, Solimans Gemahlin, und ihre Tochter Cameria gemalt hatte, offenbar Phantasieportraits. Malvasia erzählt, dass Lodovico Carracci die im Jahre 1678 bei Tartaglioni in Modena befindliche Sultanin kopiert habe.

[4]) Georg Göthe, Notice descriptive des Tableaux du Musée national de Stockholm 1893. I. Maîtres étrangers 327, n. 202.

[5]) It has not been suggested, though it may be, that this masterpiece was the portrait of a lady with an Ethiopian page, &c. (Titian I, 266). Der Verfasser war übrigens unabhängig von dieser Bemerkung auf seine Vermutung gekommen.

Es möge also der Zeit, die ja den alten Ruf geniefst, die Wahrheit zu Tage zu bringen (vorausgesetzt, dass ihr Kritik und Forschung unter die Arme greifen), empfohlen sein, diese Sache zum Austrag zu bringen. Vielleicht wird sich dann doch einmal auch der Beweis führen lassen, dass das schöne und rätselhafte Werk Tizians, das freilich nur in mehr oder weniger verblassten Reflexen auf uns gekommen ist, nachdem es lange unter dem aus italienischen Novellisten vom Schlage eines Giraldi etwas zweifelhaften Namen der Slavonierin oder der Moretta durch die Säle der Grofsen gewandert ist, auf den Namen der Ahnfrau der jüngeren Linie des Hauses Este Anspruch hat, mit anderen Worten, dass die falsche Lucrezia eine echte Laura ist.

JACOPO DEL SELLAIO

VON HANS MACKOWSKY

Dico ai pittori che mai nessuno deve imitare la maniera dell' altro, perche sarà detto nipote e non figliuolo della natura; perche, essendo le cose naturali in tanta larga abbondanza, piuttosto si deve ricorrere ad essa natura che ai maestri, che da quella hanno imparato. *Leonardo da Vinci.*

Allzuoft grundlos, wie mir scheint, wird geklagt, dass gar so wenig Künstlernamen auf uns gekommen sind. Man weist auf die ähnliche, noch misslichere Sachlage in der antiken Kunstgeschichte hin und tritt dennoch jedem neu auftauchenden Namen mit Geringschätzung gegenüber, sobald er sich nicht an Werke knüpft, deren künstlerische Bedeutsamkeit das plötzlich angerufene Interesse an einem bisher Namenlosen rechtfertigt. Das wird nicht selten zum Nachteil für die jüngere Forschung, die es manchmal gelüstet, einen Artifex ohne Rücksicht auf sein bescheidenes Künstlertum in der Retorte sorgfältiger Stilkritik zu krystallisieren. Nicht etwa mit der Überheblichkeit eines faustischen Famulus, sondern in der Meinung, es könne mit der Inkarnation eines solchen Geschöpfes einer aus der Masse beseitigt werden, die unsere anerkannten Meister umdrängt, und deren Nachahmerei uns bisweilen schon die Freude am Eigensten der Grofsen getrübt hat.

Auch der nachfolgenden Untersuchung liegt nur der Wunsch zu Grunde, reinere Konturen für das Werk einiger Meister zu gewinnen durch Ausscheidung eines ihnen fremden Elementes. So wenig der Künstler, dessen fast verwehten Spuren wir hier nachgehen, den Quattrocento-Bekennern als eine neue Gottheit gepredigt werden soll, so wenig soll sein schwaches Können dazu gebraucht werden, die Zeit, der er an-

gehört, in ihrer künstlerischen Kraft und Schönheit gering zu schätzen, wohin leider gewisse Bestrebungen neuerdings zu zielen scheinen.

Den Namen dieses artigen, aber nur selten in zierlicher Gestalt sich gebärdenden Männleins hat Vasari an der gewöhnlichen Fundstelle für künstlerische Marodeure aller Art überliefert. Am Schluss seiner, den grofsen Meistern gewidmeten Biographien liebt es Vasari, ihre Schüler und ihre weitere Nachfolge aufzuführen. So schliefst er seiner ausführlichen Vita von Fra Filippo auch den Namen unseres Künstlers oder besser Malers an: »*Stette con Fra Filippo ..... Jacopo del Sellaio, Fiorentino, che in S. Friano fece due tavole, ed una nel Carmine lavorata a tempera*« (Sansoni II, 627).

Einem so aufmerksamen und gewissenhaften Herausgeber wie *Milanesi* konnte diese Stelle natürlich nicht entgehen. Und was er in dem Kommentar der Vita des Frate (ebenda p. 642/43) über unseren Maler vorbringt, ist denn auch Grundlage für den kurzen Abschnitt geblieben, in dem *Crowe und Cavalcaselle* in der deutschen und später in der italienischen Ausgabe ihrer Geschichte der Malerei Jacopo del Sellaio behandeln. Milanesis biographische Notizen kommen leider über die notdürftigen Angaben nicht hinaus.[1]) Das Geburtsdatum unseres Malers berechnen wir aus der Katasterangabe seines Vaters Arcangelo vom Jahre 1446 (Quartiere S. Spirito, Gonfalone Drago, fol. 1175). Daraus geht hervor, dass Jacopo, der vierte von fünf Brüdern, fünf Jahre zählt, mithin 1442 geboren sein muss. Erst 1480 besagt eine weitere Erwähnung, dass Jacopo in einer mit Filippo di Giuliano gemeinsam gehaltenen Werkstatt auf der Piazza S. Miniato tra le torri seinem Handwerk obliegt. Seinen Tod verzeichnet das Libro dei morti der Serie der Medici e speziali im November 1493: »Jacopo di Arcangielo dipintore — ad(i) 12 R(epost)o in S. Friano«.[2]) Er hinterliefs einen Sohn, der, 1478 geboren, den Namen seines Grofsvaters Arcangelo und die Kunst seines Vaters Jacopo fortführte.

Über den künstlerischen Entwickelungsgang Jacopos verlautet nichts, bezeichnete Werke sind nicht erhalten. Wir sind also ganz auf jene bereits angezogenen Worte Vasaris angewiesen, die uns auf die beiden Tafeln unseres Meisters in S. Frediano und S. Maria del Carmine aufmerksam machen. S. Maria del Carmine wurde 1771 bis auf die Brancacci-Kapelle ein Raub der Flammen; es ist anzunehmen, dass auch Jacopos Tafel in diesem Brande zu Grunde ging. S. Frediano, eine schon im XI Jahrhundert gegründete Kirche, war ursprünglich an der Stelle errichtet worden, wo sich das Überschwemmungswunder des hl. Fredianus zugetragen hatte. Von Lucca kommend, wollte der Heilige über den von Regengüssen reifsend geschwollenen Arno setzen. Nur ein gebrechlicher Nachen fand sich vor, und bei starkem Gegenwinde weigerte sich der Ferge, die gefahrvolle Überfahrt zu bewerkstelligen. Da bestieg Fredianus allein das leichte Fahrzeug, und Strom und Sturm zum Trotz erreichte der Heilige das andere Ufer. Gleich darauf verlief sich die Hochflut.[3]) Ein Fresko »di maniera molto antica« in der alten Kirche, die wir uns nach dem Beispiel von S. Jacopo sopr' Arno mit Vorhalle zu denken haben, erinnerte an das Wunder. Allein diese und andere Ehrungen reichten nicht hin, damit der Heilige sich ein zweites Mal bemühte. 1557 riss eine gewaltige Überschwemmung des Arno ein Drittel der Kirche und den gröfsten Teil des Frauenklosters ein, das die Soderini als Patrone 1514 an die Kirche angebaut hatten. Die

[1]) Ich habe bei meinem letzten Aufenthalt in Florenz diese Angaben mit den Originaldokumenten verglichen und keinerlei Ungenauigkeit oder gar einen Irrtum feststellen können.

[2]) Gütige Abschrift von Herrn Prof. Dr. Heinrich Brockhaus in Florenz.

[3]) Giovanni Villani, Chron., Lib. I.

obdachlosen Nonnen, zwölf an der Zahl, flüchteten zu ihren Ordensbrüdern, den Augustinern, nach S. Maria del Carmine. Sie missbrauchten indessen deren Gastfreundschaft so lange, bis die Mönche die Vermittelung des Grofsherzogs Cosimo I anriefen, die Zugelaufenen wieder los zu werden. Erst 1680/89 fand nach den Plänen und unter der Leitung von Antonio Ferri ein Neubau der Kirche über dem lateinischen Kreuz als Grundriss statt, und in dieser Gestalt hat sich der Bau trotz wiederholter Hochwasser, die ihn schädigten, bis heute erhalten.

Eine Folge dieser mannigfachen Umwälzungen war, dass die in S. Frediano aufbewahrten Kunstschätze in die Diaspora kamen. Der Padre Richa sah 1761 noch einen verhältnismäfsig beträchtlichen Teil von Malereien der hier uns interessierenden Renaissancemeister beisammen, u. a. eine Verlobung der hl. Katharina von Piero di Cosimo, eine von Ugolino Martelli gestiftete 1525 bezeichnete Madonna von Lorenzo di Credi, eine Pietà und einen Kruzifixus mit Heiligen, beide »del Grillandaio o della sua scuola« (Chiese fiorentine IX, p. 177 f.).

Von diesen Bildern befindet sich nur das zuletzt genannte noch in S. Frediano. Es hat indessen seinen ursprünglichen Platz in der Kirche mit einer Wand der dunkelsten aller Sakristeien vertauschen müssen, wo es nur, wenn die Mittagssonne in den schmalen Borgo S. Frediano scheint, einiges kümmerliches Licht durch ein hoch angebrachtes Fenster erhält. Wenn auch Richa den Maler dieser Tafel nicht mehr mit Sicherheit anzugeben weifs, so genügt der Hinweis auf jene oben erwähnte Vasari-Stelle, um in diesem Kruzifixus eins jener beiden Bilder wiederzuerkennen, die Jacopo del Sellaio für S. Frediano gemalt hat. Milanesi und Crowe und Cavalcaselle haben denn auch nicht versäumt, auf dieses Bild aufmerksam zu machen; die neueren Forscher sind hingegen fast ausnahmslos an der merkwürdigen Tafel stillschweigend vorübergegangen.[1]) Wer allein die »grofse Kunst« sucht, wird allerdings vor diesem überhohen, wenig erfreulichen Altarbild seinem feinschmeckerischen Prinzip non ti curar, ma guarda e passa in Eile nachzukommen streben. Das selbst an den gröfsten Altarbildern des Quattrocento gemessene ganz ungewöhnlich grofse Holzbild zeigt in der Mitte den am Kreuz hängenden, bereits gestorbenen Christus; rechts am Fufse des Stammes kniet Magdalena, sie hat die Rechte auf die Brust gelegt und trägt in der Linken das Salbgefäfs. Gleich Halbchören rechts und links vom Kreuz stehen je drei Heilige: Maria, Katharina, und Fredianus links, Johannes, Sebastian und Raphael mit dem kleinen Tobias rechts. Ganz vorn auf dem Rost, durch dessen Eisengitter die Flammen züngeln, erduldet der hl. Laurentius sein Martyrium. Im Hintergrunde dehnt sich unter bewölktem Himmel ein weiter See, von schroffen, wenig bewachsenen Felsenufern eingefasst; an seinem Ufer wird eine Stadt mit Türmen und Mauerring halbdeutlich sichtbar. Die Farben leuchten noch in kaum verdunkelter Kraft, stehen aber hart und wenig harmonisch nebeneinander. Auf der linken Bildhälfte tritt die hl. Katharina mit gelbem Gewand und schwarzem Mantel kräftig hervor, rechts ist die Mitte — Sebastian in grauschwarzem Mantel — fast farblos gegenüber den blauen, roten und gelben Tönen in den Gewändern des Johannes und der Tobiasgruppe. Magdalena, am Fufse des Kreuzes, trägt über kaum sichtbarem blassrotem Kleid einen ziegelroten Mantel, der die Buntheit auf jener Seite noch erhöht. Aus den trüben Tönen des Vordergrundes glänzt matt die bleiche Nacktheit des hl. Laurentius. Alles Fleisch fällt, namentlich auch unter dem Schmutz des Firnisses, ins Grünliche, Ver-

[1]) In der Sitzung der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft vom 29. Oktober 1897 habe ich auf dieses und einige andere wiedergefundene Bilder Sellaios hingewiesen.



JACOPO DEL SELLAIO

CHRISTUS AM KREUZ MIT HEILIGEN

IN SAN FREDIANO ZU FLORENZ

12



wesungsfarbene, die Schatten sind gelblichgrau. In der Landschaft herrscht ein tiefes Blaugrün vor.

So wenig wie das durchaus konventielle Kolorit auf ein farbig empfindsames Künstlerauge deutet, so wenig verrät die Komposition sonderlichen Geschmack oder der Ausdruck gesteigertes Empfinden. Dem vertikal in der Mitte hängenden Christus entspricht wenig günstig der horizontal quer vorgelagerte Laurentius. In den Begleitfiguren, die alle die gleiche Scheitelhöhe zeigen, ist auch nicht der leiseste Versuch einer beziehungsvollen Gruppierung gemacht worden. Mit den äufserlichsten Zeichen der Teilnahme oder der Verehrung stehen sie da in jenem verlegenen Schweigen von Statisten, denen die Bedeutung des Vorganges, den sie darstellen helfen, nur mangelhaft zum Bewusstsein gekommen ist.

Das zweite Bild Jacopos, auf das die kurze Vasari-Stelle hinweist, suchen wir vergebens in S. Frediano. Schon Milanesi hat es in der Berliner Gemäldegalerie nachweisen wollen, muss aber seine Notizen verwirrt haben; denn, indem er den richtigen Ort angiebt, beschreibt er jene Pietà aus der Münchener Pinakothek, als deren Urheber Raffaellino del Garbo nicht mehr in Zweifel gezogen werden sollte. Ich habe bereits 1897 in dem citierten Vortrage diesen Irrtum Milanesis ins Klare gestellt und das entsprechende Bild der Berliner Galerie (Nr. 1055) jenem der Münchener Sammlung substituiert. Das bisher als »Schule des Ghirlandajo?« aufgeführte Gemälde ist daraufhin in der neuen Bearbeitung des Galeriekataloges seinem rechtmäfsigen Urheber wieder zuerteilt worden. Unter dem Kreuz, dessen oberes Langholz der Rahmen abschneidet, sitzt Maria, den Leichnam des Sohnes auf dem Schofs. Rechts kniet der hl. Hieronymus, in Trauer anbetend; links stützt der hl. Fredianus mit einem feinen Linnentuch das von Dornen durchbohrte, schwer herabhängende Haupt des toten Erlösers. In den Lüften wehklagen zwei Engel. Während rechts das Felsengrab sich öffnet, gewährt eine niedrig gezogene Hecke zu beiden Seiten des Kreuzstammes einen Ausblick auf einen seeartig erweiterten Fluss mit felsigen Ufern; links tritt dichter Wald heran. In der felsigen Landschaft treffen wir auf kleine Gruppen und Figuren. Links oben auf der Höhe wird Christus vom Satan versucht, ein wenig tiefer hat Judas seinem Verräterleben ein freiwilliges Ende gemacht; am Fufse einer Felsengruppe sitzt eine trauernde männliche Gestalt, vermutlich Petrus in der Reue um seine Verleugnung. Rechts wandeln langsam die drei heiligen Frauen den Felsenpfad zur Grabeshöhle. Während in der Landschaft tief blaugrüne Töne vorherrschen, als sei soeben ein Gewitterregen verrauscht, zeigt sich in den Gewändern eine Neigung zu Schillerfarben. So fällt der rote Bischofsmantel des hl. Fredianus leise ins Perlgraue, der fliegende Engel rechts schillert in gelb- und ziegelroter, sein Widerpart in violetter und grauer Gewandung. Aus den grünen und gelben Tönen des felsigen Mittelgrundes leuchten die kleinen Figuren zum Teil in lebhafter Farbigkeit. Über einige, recht alte Retouchen, die sich namentlich im Gewand der Maria zeigen, wird die eingehende Geschichte des Bildes aufklären.

Milanesi hat im Staatsarchiv zu Florenz ein Dokument gefunden, das über die Entstehung dieser Pietà und ihre Datierung Klarheit schafft. Um es indessen genügend zu verstehen, müssen wir nochmals die Geschichte der Kirche des hl. Fredianus nachschlagen. Von alters her diente dieses Gotteshaus als Versammlungsort für eine Brüderschaft, die Compagnia di S. Frediano delle Bruciate. Diesen Zunamen verdankte sie einem Brauche, den ein Gönner, Lorenzo di Bartolommeo del Passera, testamentarisch festgesetzt hatte. Am Namenstage des hl. Fredianus (18. November) erhielt jedes Mitglied der Brüderschaft eine Schale mit gerösteten Kastanien. Die ge-

rösteten Kastanien sollten an den Märtyrertod auf glühendem Rost des hl. Laurentius erinnern, der Namensheiliger des Testators war. So hatte sich der umsichtige Herr die Huld des eigenen wie auch des Patrones der Brüderschaft, der er angehörte, in bescheidener und sinniger Weise zu sichern vermeint. Die Brüderschaft bestellte nun 1483 bei unserem Jacopo del Sellaio eine Tafel für ihre Kapelle. Mit den Zahlungspflichten scheinen die Laienbrüder es nicht sehr ernst genommen zu haben. Der 1493 erfolgte Tod des Malers brachte die Verhältnisse gänzlich in Unordnung. Erst am 24. März 1517 (st. c.) einigte man sich mit dem Erben Arcangelo. Ridolfo del Ghirlandajo und Giuliano Bugiardini schätzten die Tafel auf 107 Lire. Diese Summe scheint der Brüderschaft keine Ungelegenheit bereitet zu haben, denn schon 1520 schritten sie zu weiteren Ausgaben. Sie richteten die Kapelle neu her und beauftragten Arcangelo, der das Gewerbe des Vaters fortführte, mit ihrer Instandsetzung. 70 Lire wurden für die notwendigen Ausbesserungen und die Neuvergoldung des Rahmenwerkes ausgeworfen. Das Gemälde erhielt eine Lünette von Cherubimköpfen mit einer Auferstehung Christi als Füllung in gebranntem und bemaltem Thon von der Hand des alten Andrea della Robbia, dem sein Sohn Luca dabei Hilfe leistete. Und dieser prachtvolle Zusatz, an dem der Ruhm eines Robbiameisters haftete, hat unser Bild für die späteren Zeiten gänzlich in den Schatten gestellt. Bocchi-Cinelli (1677) erwähnen nur den Seraphimfries »sopra un altare e altre tavole antiche della scuola del Ghirlandajo«; auch Richa (1761) versäumt nicht, mit längeren Worten auf die Robbiaarbeit hinzuweisen, während er das Bild so kurz als möglich abthut. Die Sequestration des Klosters 1793 unter Kaiser Leopold hat dann auch die Kirche um den Besitz ihrer alten Gemälde gebracht; 1802 wird schon berichtet: »*Eravi* una pietà« u. s. w. Damals muss Solly das Bild erworben haben, denn mit seiner Sammlung kam es 1821 an das Berliner Museum.

Es ist nicht bedeutungslos, dass diese beiden einzig für Sellaio beglaubigten Bilder unter den Namen zweier bekannter Künstler gehen. Die Küsterweisheit hat das Gemälde in S. Frediano auf Botticelli bestimmt; das Berliner Bild ging so lange unter dem Namen des Andrea del Castagno, bis W. Bode es in seinem Aufsatz über Verrocchio (Bd. III, S. 255 dieses Jahrbuches) für die Jugendzeit des Ghirlandajo in Anspruch nahm. Was erinnert in beiden Gemälden noch an Filippo Lippi, als dessen Schüler wir nach Vasari Jacopo ansehen müssen? Eine offenkundige Reminiscenz an diesen Meister kann ich allein in der Figur des hl. Fredianus auf der Berliner Tafel feststellen; sie ist ziemlich liniengetreu der Rückenfigur des jugendlichen Bischofs auf dem Krönungsbilde des Frate in der Florentiner Akademie nachgebildet. Auch die Schillerfarben und die trapezförmigen Falten sind eine Eigentümlichkeit Filippos. In allem anderen weicht Jacopo von dem Frate ab. Wie erklärt sich das? Und treffen wir ihn auf selbständigen Wegen etwa?

Filippo Lippi hat die Zeit, in die wir Sellaios erste Arbeiten setzen dürfen, das Ende der fünfziger Jahre, in Prato als Maler der Fresken im Chor der Pieve zugebracht. Es entbehrt nicht der Wahrscheinlichkeit, dass Sellaio aus dem benachbarten Florenz hinüber nach Prato in die Werkstatt des Meisters gekommen sei. Des jungen Malers erste Arbeiten, eine Verkündigung in München (Nr. 1007) und die Begegnung des kleinen Christus mit dem Johannesknaben in Berlin (Nr. 94) zeigen ihn vollständig im Bann des Lehrers. Wie hier die wunderbare Waldesstille mit dem Quellgeriesel und den friedlich grasenden Rehen, dort das Haus der Madonna mit der säulengetragenen Vorhalle und dem umfriedeten Cypressengärtlein nicht ohne poetisches Behagen geschildert ist, das deutet unmittelbar auf die liebenswürdige Detailkunst des Frate.



JACOPO DEL SELLAIO

PIETÀ ZWISCHEN DEN HEILIGEN FREDIANUS UND HIERONYMUS

IM K. MUSEUM ZU BERLIN



Allein es waren in eben jenen Jahren, deren Segen der junge Nachwuchs von freundlicher Hand in die Wiege gelegt bekam, Sterne von blendenderem Glanz am Florentiner Kunsthimmel aufgezogen, als das milde Licht, das Fra Filippos Kunst ausstrahlte. Die Malerplastiker, deren Auftreten die Florentiner Malerei des Quattrocento von der noch an die Gotik leise erinnernden, oft etwas leeren Anmut zum strengen Adel der grofsen Form bekehrte, brachten mit ihren Arbeiten eine Revolution hervor, die schliefslich auch so mindere Talente wie unseren Homunculus in ihre Kreise zog. Was Domenico Veneziano, Andrea del Castagno und Alesso Baldovinetti an die Wände des Chors von S. Egidio malten, lebt zwar nur noch in dem Lob, das Vasari diesen Meistern ehrfurchtsvoll gespendet hat. Aber Castagnos Abendmahl



Jacopo del Sellaio
Christus und der kleine Johannes
Berlin, Königliche Gemälde-Galerie

in S. Apollonia kann noch heute so staunenden Blickes betrachtet werden, wie damals junge Künstleraugen zu ihm emporschauten. Und sein Fresko mit dem Kruzifixus stand nicht immer so versteckt wie heute in der Stanza del Camarlingo des Spitals von S. Maria Nuova. Wenn Niccolò Tolentinos Reitergestalt aus dem Florentiner Dom plötzlich in den Kindermord eines bescheidenen Lippi-Schülers hineinstampft, wenn vor einer Gestalt wie Pippo Spano selbst Botticellis reiche Phantasie mit getreulicher Nachbildung sich bescheidet, soll es da wundernehmen, wenn auch Sellaio freudig zugriff, soviel immer seine gröberen Hände erraffen konnten? Das, worauf jene Meister Gewicht legten, die kräftige Modellierung, die scharfe Form bei geringem Detail, ist auch Sellaio zum Verständnis gekommen. Aber, wie gesagt, er griff plump zu. Und so blieb er bei den Äufserlichkeiten. Was Herbes bei den Meistern stehen geblieben, stöfst bei Sellaio als Starrheit ab. Und vielleicht ist er niemals so unerfreulich als gerade in jenen Bildern, die ihn auf Castagnos Spuren zeigen. Der

Sebastian in München (Nr. 1002), die Anbetung des Kindes ebendort (Nr. 1004), der hl. Hieronymus in der Galerie zu Altenburg (Nr. 150), die Anbetung der Könige ebendort (Nr. 99), um Bilder aus dieser Epoche zu nennen, enthalten bei vielfach trübem Kolorit fast Karikaturen einiger der ergreifendsten Charakterköpfe Castagnos.

Ob eine Ahnung damals in Sellaio aufdämmerte, das Riesenmafs der Leiber, die nachzubilden er sich abmühte, steige hoch über sein Menschliches hinaus, ob ihm



Jacopo del Sellaio
Der Triumph der Keuschheit
Fiesole, Oratorio di S. Ansano

die Selbstkritik kam, wie lächerlich und keuchend er im Tross der Grofsen sich daherschleppe? Genug, er schwenkte ab. Sein Lehrer, Fra Filippo, war 1469 in Spoleto gestorben und hatte Sandro Botticelli als den verheifsungsvollsten aller seiner Schüler hinterlassen. Ihm, dem zwar um einige Jahre Jüngeren, schloss sich nun Jacopo an. Botticellis anmutige Schmiegsamkeit, seine heitere Formgewandtheit, die aus der Berührung mit den Malerplastikern, mit Verrocchio und Pollajuolo, nur die gesicherteren Grundlagen zu um so freierem und leichterem Spiel der Hand gewonnen hatte, zog Sellaios sorglose Oberflächlichkeit entschieden an. Natürlich konnte ein so schwerfälliges Talent nicht eine künstlerische Neugeburt im Lichte des Botti-

cellischen Genius erleben. Nur das Alte, Zähe, nicht mehr Entwickelungsfähige einer überwundenen Zeit ging eine neue Verbindung mit lebenskräftigeren Trieben ein. Als Markstein dieser neuen Entwickelungsphase sehe ich den grofsen Kruzifixus in S. Frediano an. Auf wen anders als Botticelli gehen jene übernatürlich gestreckten Gestalten zurück mit ihren zur Seite geneigten Köpfen, dem ohne Ziel vor sich hin träumenden Blick, den zerrissenen Zügen, dem wirren Haar und den schlanken langen Fingern! Deutet doch auch das Kolorit, die Neigung zu Gelb neben neutralen Tönen und die helle Durchsichtigkeit der Lokalfarben mehr auf Botticelli als auf irgend einen anderen gleichzeitigen Meister. Auch an dem nunmehr fast stereotyp auftretenden landschaftlichen Hintergrund, dem weiten seeartigen Flusse mit den felsigen Ufern, den scharf in den Himmel gezeichneten Bäumen, den Cypressenwäldern als Seitencoulisse ist Botticellis Vorbild wahrnehmbar, wenn auch hier Leonardo als mitbestimmender Faktor nicht vergessen werden darf. Viel Sorgfalt hat ja Sandro der Landschaft nicht eben zugewandt. Von einem Meister, der erklärte, »wenn man nur einen Schwamm voll verschiedenerlei Farben gegen die Wand werfe, so hinterlasse dieser einen Fleck auf der Mauer, in dem man eine schöne Landschaft erblicke«, konnte ein so ängstlich Nachtastender wie Sellaio nicht die zarte Unterschiedenheit der landschaftlichen Gründe wiedergeben lernen. Wir werden sehen, wie er im Anschluss an andere, der Landschaft gröfsere Aufmerksamkeit widmende Meister zu Naturbildern vorschreitet, die an die stimmungsvollen Gründe seiner Jugendwerke anknüpfen.

Kein Zweifel, dass Botticelli am nachhaltigsten auf Sellaio Eindruck gemacht hat; über gewisse, nur diesem Meister eigene Gebärden und Formen ist Sellaio nie mehr hinausgekommen, auch nicht, als jüngere Meister wie Ghirlandajo oder Filippino ihn in ihre Kreise bannten. Ebenfalls Botticelli zu danken hat er die wenigen Darstellungen, um derentwillen wir ihm manche seiner Brutalitäten in Grofsfolio verzeihen. Hierher gehört eine Reihe von Cassonebildern, in denen mythologische und allegorische Sujets mit wahrhaft kindlicher Treuherzigkeit abgemalt sind. Sie alle hat die Forschung bisher nur einem »Unbekannten« aus Sandros Schule zuzuschreiben vermocht. Die vier Trionfi aus dem Oratorium S. Ansano in Fiesole sind leider arg zerstört; noch schlimmer sind die als Interieurdarstellungen besonders reizvollen und kulturhistorisch merkwürdigen drei Esthergeschichten aus dem 1. Korridor der Uffizien mitgenommen. Wohl erhalten aber haben sich die (auseinandergesägten) Tafeln der Berliner Galerie mit der Cäsartragödie, die in dem Cassone mit dem Brutusdrama im englischen Privatbesitz (Earl of Crawford) ihr Gegenstück und ihre Fortsetzung finden. Auch die Fabel von Amor und Psyche hat Sellaio in diesem botticellesken Stil mit der behaglichen Breite des Märchenerzählers behandelt.[1]) Weitaus seine beste Leistung aber sind die beiden Cassoni mit Darstellungen aus der Orpheussage;[2]) hier lässt er das Hirtenidyll mit den Schauern der Unterwelt, das Zarte mit dem Gewaltsamen geschickt abwechseln. Wie Orpheus in der Gestalt eines orientalischen Magiers dem finsteren Pluto mit seinem gefühlvollen Geigenspiel die Geliebte abschmeichelt, ist mit ebenso naiver Deutlichkeit dargestellt wie der grausame Wiederverlust der Eurydike, die ein botticellesker Kentaur an den Haaren in die Höhle der Unterwelt fortschleift. In den Esthergeschichten erfreuen aufser der verhältnismäfsig gut und richtig konstruierten Perspektive allerhand Details der Innenausstattung, die Kredenz mit dem goldenen Geschirr, der Frauenprofilkopf oder die Kinderbüste in der Thürlünette,

[1]) Vergl. die Abbildung in Bd. XVI (1895) dieses Jahrbuches S. 219.

[2]) Die Kenntnis dieser Tafeln verdanke ich Herrn B. Berenson in Florenz.

die Weinlaube und der Springbrunnen im Garten des Palastes, wo die Grofsen tafeln. Die Kleinheit des Mafsstabes kommt diesen Arbeiten zu gute; ihre unvollständige Ausführung hat den Maler vor aller Philisterei und Pedanterie, vor der unerträglichen Deutlichkeit seiner »grandes machines« bewahrt.[1])

Nach dem Voranstehenden wird es überraschend erscheinen, wie wenig botticelleske Züge die Berliner Pietà, die doch dokumentarisch für Sellaio gesichert ist, enthält. 1483, mithin nur zehn Jahre vor des Malers Tode bestellt, zwingt sie uns, eine neue Entwickelungsphase — die letzte — zu konstatieren. W. Bode hat mit richtigem Gefühl den Namen Ghirlandajo vor dieser Tafel ausgesprochen. Trotzdem ich kein unmittelbares Vorbild Domenicos namhaft machen kann — eine sehr ähnliche Beweinung Christi, ehemals im Besitz des Florentiner Kunsthändlers Tricca, ist vielmehr von der Hand Francesco Botticinis — so ist doch Ghirlandajo überall lebendig. Wenn man diesen nackten Christus mit dem Laurentius des anderen grofsen Altarbildes vergleicht, spürt man deutlich den Fortschritt in der verständnisvolleren Behandlung des Aktes. Die Madonna und der hl. Fredianus auf der Pietà sind Fortentwickelungen der gleichen Figuren auf dem Crocefisso im Sinne Ghirlandajos. Und vollends mahnt der Hieronymustypus an Ghirlandajos 1480 bezeichneten Hieronymus in Ognissanti. An die Stelle der botticellesken Schlankheit tritt die wieder mehr an Filippo Lippis Ideal erinnernde Gedrungenheit Ghirlandajos. Das aufgeregte Spiel der Falten beruhigt sich, die Mimik der Figuren wird mafsvoller, der Ausdruck verliert das Krampfige. Allerdings tauscht Jacopo nur neue Unvollkommenheiten gegen alte aus. Denn zugleich werden seine Gestalten kompakter, der Ausdruck gleichgültiger, die Gewandung plumper. Zu künstlerischer Freiheit vermag auch Ghirlandajo den Schwerfälligen nicht zu führen.

Ebenso erfährt die Landschaft, an der unser Künstler am leichtesten zu erkennen ist, eine Umformung im Stile Ghirlandajos. Die von Sandro übernommenen Elemente, der breit den Hintergrund durchströmende Fluss mit den phantastisch an den Ufern aufragenden Dolomitfelsen, die Bäume, die zum Teil terrassenförmig zugestutzt, zum Teil kahl in die Luft ragen, finden wir auch auf den Werken dieser Periode. Aber die Landschaft rückt jetzt in ein engeres Verhältnis zu den Figuren, die felsigen, gelbgrauen Seitencoulissen schieben sich energischer in den Mittelgrund, die Ferne wird schärfer, aber auch duftloser. Die charakteristische blaugrüne Färbung behält Jacopo nach wie vor.

Mehr aber noch als nur eine künstlerische Abhängigkeit von Ghirlandajo lassen gewisse Werke dieser Zeit mit grofser Wahrscheinlichkeit feststellen. Aus der Badia di Settimo bei Florenz sind zwei Tafelbilder kürzlich in das Museum des Cenacolo di S.ta Apollonia gekommen, die, der Schule Ghirlandajos angehörig, schon im Berliner Galeriekatalog von 1883 mit der Pietà Nr. 1055 in engste Verbindung gebracht wurden. In dem einen, einer Grablegung Christi, erkenne ich mit Sicherheit die Hand des Jacopo del Sellaio, während an dem anderen, einer Anbetung der Könige, Sellaio wohl nur teilweise thätig gewesen sein wird. Beide Kompositionen gehen auf Domenico Ghirlandajo zurück, der, wie wir wissen, 1479 mit den Mönchen zu Settimo in geschäftliche Verbindung trat. Aufser vielen Kennzeichen im einzelnen, dem unsicher aufrecht gehaltenen Christus, dem sich Maria und Johannes ungeschickt und fast vornüber fallend zuneigen, den parallel herunterhängenden Falten, den langen Fingern, den hart aneinanderstofsenden grellen Lokalfarben kann die Autorschaft

---

[1]) Vergl. Leonardo, Das Buch von der Malerei. Deutsche Ausgabe von H. Ludwig, Nr. 117, S. 65f.

Jacopos auch noch damit gesichert werden, dass er die Mittelgruppe und den hl. Hieronymus auf zwei anderen Gemälden wiederholt hat. Die Mittelgruppe der Grablegung erscheint ganz ähnlich auf einer schmalen Längstafel im Provinzialmuseum zu Hannover, die sich durch die Landschaft sofort als Werk Sellaios verrät. Den Hieronymus wiederholt eine kleine, leider restaurierte Tafel im Schlesischen Museum zu Breslau, deren kleine Mittelgrundfiguren als charakteristische Eigenheit schon bezeichnet wurden. Das andere Bild aus der Badia di Settimo, die Anbetung der Könige, zeigt auch bei tieferer Färbung einige, dem Sellaio nicht eignende Züge; so weist z. B. die ganze hintere rechte Seite mit dem aufrecht stehenden jungen Könige und dem Gefolge zu Ross vielmehr die Hand Mainardis, der schon, noch ehe er dessen Schwager wurde, mit Ghirlandajo gemeinsam thätig war, oder des Bruders Davide Ghirlandajo, der Domenico von Jugend auf zur Hand ging. Allein das Gemälde enthält andererseits, so namentlich auf der linken, der heiligen Familie gewidmeten Hälfte, deutlich Spuren



Jacopo del Sellaio
Beweinung Christi und Darstellungen aus der Heiligenlegende
Hannover, Provinzial-Museum

einer Mitarbeiterschaft Sellaios. Aus alledem geht zur Genüge hervor, dass um 1479 Sellaio, wenn auch nur vorübergehend, in Domenicos Werkstatt als Gehilfe thätig gewesen sein muss.

Dieser seiner letzten Zeit gehören einige Bilder an, die eine ähnlich geschlossene Gruppe bilden, wie die unter dem Patronat Botticellis entstandenen Cassonemalereien. Man könnte sie, wenn der Ausdruck gestattet ist, kirchliche Cassonemalereien nennen; vermutlich haben auch sie zum Schmuck kirchlicher Möbel, Antependien, Sakristeischränke u. dergl. gedient. Auf den langen schmalen Tafeln sind verschiedene biblische und legendarische Darstellungen vereint. Die schon genannte im Hannoverschen Provinzialmuseum, die übrigens interessante Anleihen an Filippinos Badiabild in Florenz und Credis Magdalena in Berlin enthält, findet ihr genaues Gegenstück in einer Tafel der Universitätssammlung zu Göttingen, deren mittlere Darstellung noch einmal das Motiv der Begegnung des Christus- und Johannesknaben, aber keineswegs wie in Berlin im Sinne Fra Filippos zeigt. Eine dritte Tafel von kleineren Mafsen bewahrt die Universitätssammlung in Bonn. Auf ihr finden wir den hl. Hieronymus im Mittelpunkt der Komposition. Dieser Heilige, für den das Florentiner

Quattrocento eine ganz besondere und auffällige Vorliebe an den Tag gelegt hat, hat Sellaio mehrfach in den verschiedenen Stadien seiner Entwickelung beschäftigt. Der kleinen, vielverkannten Tafel im Louvre gebührt wohl der Vorrang vor allen anderen.

Als letztes der Kompositionsschemata, die wir im Œuvre Sellaios treffen, erwähne ich noch die Anbetung des Kindes, quem genuit, adoravit. Auch hier hat sichtlich Ghirlandajo mit seiner grofsen, 1485 bezeichneten Anbetung in der Akademie zu Florenz vorbildlich gewirkt, wenn auch Botticelli und Castagno noch immer stark mitsprechen. Das Eklektische gerade, das Ineinanderwirren vieler, von mancherlei Seite übernommenen Elemente hat ja die Erkenntnis dieses so wenig meisterlichen Meisters bisher verhindert. Er ist nicht wählerisch und nicht kritisch, er sucht zu nehmen, was irgend sich ihm darbietet.

Das hat auch seine Produktion breiter anschwellen lassen, als es irgendwie der Ergiebigkeit seines Talentes entspricht. Nach der Zahl seiner erhaltenen und mir bis jetzt bekannten Werke darf Sellaio sich getrost neben die Grofsen stellen, auf deren Spuren er so unsicheren Schrittes ging. Seiner künstlerischen Qualität nach sähe man ihn am liebsten unter jenen »unzähligen Scharen der Geister«, die umsonst sich um das Opferblut des Odysseus in der Unterwelt drängen, das ihnen für kurze Zeit Gestalt und Stimme der Lebendigen verleiht. Dennoch, das weit Zerstreute seiner Hand zu sammeln und den lange Ungenannten aus dem Schattendasein der Ignoti zu erlösen, war notwendig, um das Werk der grofsen Meister zu reinigen von allem, das sie, geduldig wie die grofsen Ströme, durch die Jahrhunderte mitzuschleppen gewohnt sind.

(Schluss folgt.)

ÜBER EINIGE ITALIENISCHE ZEICHNUNGEN IM BRITISH MUSEUM

VON FRANZ WICKHOFF

Ich will über einige italienische Zeichnungen im British Museum sprechen, die bisher von der Fachlitteratur nicht beachtet wurden. Die italienischen Zeichnungen werden dort, wie bekannt, in alphabetischer Ordnung in stark gefüllten Kassetten aufbewahrt, mit Ausnahme einiger vorzüglich berühmter oder beachtenswerter, die von Sidney Colvin sorgfältig gewählt und für das Publikum ausgestellt sind. Ist man bis zum Z gelangt und darüber hinaus zu den Unbenannten und hat man nun einundvierzig solcher grofsen Pappkasten durchgesehen, so stöfst man auf eine sonderbare Überraschung. Es beginnt eine neue Reihe von Kassetten mit einem neuen Alphabet, zumeist mit denselben Namen, die uns im ersten begegnet sind. Alle diese Kassetten tragen auf ihren Rücken die Bezeichnung »doubtful«, und nachdem schon in der ersten Reihe, wie in jeder alten Sammlung, so viel des Zweifelhaften und Bedeutungslosen liegt, ist wohl manchem der Mut geschwunden, auch

diese Serie durchzugehen, die wie Dantes Hölle eine Aufschrift trägt, die alle Hoffnung schwinden heifst.

Wer es sich aber nicht verdriefsen lässt, weiter zu blättern, wird auf freundliche Weise enttäuscht. Nicht nur, dass bei vielen Meistern aus dem XVII Jahrhundert viele oder fast lauter echte und bedeutende Zeichnungen liegen; auch von Blättern älterer Künstler ist viel vorhanden, das Beachtung verdient. In den Voralpen sind in Waldkapellen oft auf Bretter die armen Seelen in züngelnden Flammen gemalt, die in kläglichen Aufschriften den Wanderer anrufen, sie durch seine Fürbitte zu befreien. Zu solchen Fürbitten hatten mich auch diese Quattrocentozeichnungen in der »doubtful«-Serie aufgerufen. Ich hatte, als ich im Jahre 1895 alle diese Kasten durchgesehen, eine kleine Anzahl verzeichnet, für die ich die wahren Urheber glaubte aufgefunden zu haben, übergab Sidney Colvin die Liste und hatte nun die Freude, bei einer neuerlichen Durchsicht die Zeichnungen befreit und meine Bestimmungen angenommen zu sehen, angenommen bis auf eine, wo Sidney Colvin eine andere, und zwar die richtige Bezeichnung wählte. Die Einsicht und Umsicht, mit der Sidney Colvin die Änderungen vornimmt, nur die sicheren Resultate acceptiert, in anderen Fällen zuwartet, ist nicht genug zu preisen, nicht genug auch die Fürsorge, die er jedem Fachgenossen angedeihen lässt, jedesmal wo er in dem Print-Room arbeitet. Auch diese Mitteilungen sollen mit ein Dank für wiederholte und neuerliche Förderung sein, jetzt wo ich diese Bestimmungen, die Colvins Approbation gefunden, einem weiteren Kreise vorlege und sie durch neue Bestimmungsversuche vermehre. Ich werde dabei nicht auf die so bekannten und viel besprochenen Zeichnungen der Malcolm-Sammlung eingehen, noch weniger so grofse Künstler wie Lionardo, Raffael, Correggio besprechen, deren Werke in London ein eigenes eingehendes Studium erfordern. Nur bei der Frage nach den echten Zeichnungen des Sebastiano del Piombo muss ich auf Zeichnungen hinweisen, die Michelangelo zugeschrieben werden. Es war eine Zeichnung, die ich Sebastian zuschreiben wollte, wo mich Sidney Colvin, wie ich sagte, vor einem Irrtum bewahrt hat. In der XLIII Kassette lag unter Giorgiones Namen ein Blatt mit Federzeichnungen auf beiden Seiten (1874, 8, 8, 32), das mir auf den ersten Blick eine Zeichnung in der Albertina in Erinnerung rief, die Morelli dem Sebastiano del Piombo zugeschrieben hatte. Die Zeichnung in Wien enthält viele leicht hingeworfene Männer- und Frauenköpfe, von denen zwei sogleich an die Frauen auf Sebastians Altarblatt in S. Giovanni Crisostomo erinnern.[1]) Die Zeichnung in London zeigt auf einer Seite eine Frau in reicher venezianischer Zeittracht, umgeben von zwei Kavalieren, auf der Rückseite wieder Köpfe. Hatte ich mich Morellis Bestimmung des Wiener Blattes angeschlossen,[2]) so musste ich auch diese Zeichnung für Sebastian halten. Als solche hatte ich sie Sidney Colvin bezeichnet. Er hat nun halb abgeschnitten den Namen des Baldassare Peruzzi auf dieser Zeichnung gefunden und durch sorgfältige Vergleichung festgestellt, dass sie wirklich von dem Sieneser herrühre, der, als er in der Farnesina arbeitete, leicht bestimmbar wie er war, unter Sebastians Einfluss kam.[3]) Das Blatt in Wien hatte von jeher den Namen Baldassares getragen, der ihm nur von Morelli entzogen worden war. Wieder ein Fall, aus dem man sieht, wie wichtig es ist, dass die alten Benennungen der Zeich-

---

[1]) Ich liefs sie im Jahrbuch des Allerhöchsten Kaiserhauses Bd. XII, S. CCCXIV abbilden.

[2]) Im Jahrbuch des Allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. XIII, S. XVII.

[3]) Ich habe die Zeichnung inzwischen im XX Bande des Jahrbuchs des Allerhöchsten Kaiserhauses zusammen mit den anderen Jugendzeichnungen Baldassares veröffentlicht.

nungen in den Sammlungen nicht in Vergessenheit geraten. Denn wir sind in der Kunde der Handzeichnungen erst im Beginne, und unsere Bestimmungen werden noch vieler Korrekturen bedürfen. Giovanni Morelli pflegte zu bemerken, man müsse beim Bestimmen von Bildern oder Zeichnungen mit Blei an den Füfsen vorschreiten: »con passi di piombo«, wie er sich ausdrückte. Dieses Wort ist mir in Erinnerung gekommen, als ich ein liebenswürdiges Buch über die Zeichnungen Raffaels von Oskar Fischel durchblätterte, in dem mit Siebenmeilenstiefeln bestimmt wird.[1]) Es ist eine vortreffliche Zusammenstellung aller Publikationen von und mit allen Aussprüchen über Zeichnungen Raffaels und über solche, die ihm zugeschrieben werden, um so dankenswerter, als die Arbeiten Passavants in dieser Beziehung längst veraltert sind. Aber die neuen Bestimmungen des Autors hätten füglich wegbleiben können. Dass Fischel häufig Morelli folgt, oder Dollmayr bei den Schülerarbeiten, oder mir bei den Albertinazeichnungen, dafür wollen wir Lebenden wenigstens ihm dankbar sein, aber er folgt uns regelmäfsig auch in unseren Irrtümern, und wir haben zahlreiche begangen. Wo er selbständig sein will, greift er fast allemal fehl. Beschäftigt, eine Publikation von Raffaels Zeichnungen vorzubereiten, und dabei bestrebt, die Zeichnungen anderer Künstler auszuscheiden, hat mich die Tendenz überrascht, die römischen Zeichnungen des Fra Sebastiano unter denen, die Raffael zugeschrieben sind, aufzusuchen. Cavalcaselle war da vorausgegangen und hatte eine Kopie nach einer Gruppe aus der Schlacht von Ostia in Oxford Sebastian zugeschrieben. Es ist sicher eine Kopie; denn die Umrisse einer angrenzenden Figur sind mit angegeben. Sebastian sollte in die Kammer gegangen sein, wo seine Feinde malten, und ihre Figuren nachgezeichnet haben! Mehr kann man schon nicht irren. Die Zeichnung ist vielmehr aus dem XVII Jahrhundert, sehr schön und ein interessanter Beweis für die Raffaelstudien dieser Zeit. Fischel fügt eine Zeichnung im British Museum den Zeichnungen Sebastians an, die er mit dem Johannes im Louvre (Nr. 359) in Zusammenhang bringt, einer der vielen Kopien des Originals in der Tribuna, die leider schon Morelli als ein Werk Sebastians bezeichnete. Es ist eine späte florentinische Zeichnung, die mit dieser Komposition nichts zu thun hat. Der echte Johannes ist in der Tribuna, ist ein Original des Penni,[2]) zu dem weder Studien von Raffael da sind, noch von Sebastian da sein können. Er sucht dann unter den Raffaelzeichnungen in Lille weiter nach Sebastian. Er ist Cavalcaselle auf einem falschen Wege gefolgt für Sebastians Zeichnungen der römischen Periode, wie auch Morelli und ich auf falschem Wege nach den Jugendzeichnungen aus waren. So stehen wir denn ohne eine sichere Zeichnung von Sebastians Hand da und müssen von neuem beginnen. Die Thatsache an sich ist nicht wunderbar. Es ist auch noch keine Zeichnung Giorgiones, keine des alten Gian Bellin, keine Palma Vecchios und, fast möchte man sagen, auch keine aus Tizians Jugend bekannt, die allgemein für echt gehalten würde. So wollen wir uns lieber zu Sebastians späteren Zeiten wenden. Da giebt es unzweifelhafte Zeichnungen zu seinen Werken, zwei zum Lazarus in der Nationalgalerie, eine zur Geifselung in S. Pietro in Montorio, alle drei Zeichnungen ausgestellt im British Museum. Sie gelten für Zeichnungen Michelangelos, der Sebastian diese Komposition entworfen haben soll. Ich habe das nie geglaubt, und bei dem Versuche, meine Zweifel auch anderen mitzuteilen, bin ich

[1]) Oskar Fischel, Raffaels Zeichnungen. Strafsburg 1898.

[2]) Vergl. H. Dollmayr, Raffaels Werkstätte. Jahrbuch der Kunstschätze des Allerhöchsten Kaiserhauses XVI, S. 360.



SEBASTIANO DEL PIOMBO

STUDIENBLATT

IN DER K. SAMMLUNG ZU WINDSOR



auf eine Zeichnung in Windsor gestofsen, die ich auf der vorstehenden Tafel mitteile. Sie findet sich auf der Rückseite einer bekannten Kreidezeichnung, die als Werk des Michelangelo gilt.[1]) Sehen wir uns nun erst diese Rötelstudie auf der Rückseite an. Es ist eine Mantelstudie für eine Verkündigung. Das Modell ist so



Sebastiano del Piombo
Maria mit dem Christkind
Ausschnitt aus einer Kreidezeichnung in Windsor Castle
Braun Nr. 101, verkleinert

gestellt, dass der Mantel, über den linken Arm gelegt, den schwangeren Körper, ich möchte sagen, andeutend verhüllt; es sind Faltenmassen vor dem Bauche, wie sie nie bei Michelangelo vorkommen. Aber erst die Hände, sowohl die der Madonna als die der Elisabeth. Das ist ein Mann, der naturalistisch zeichnen gelernt hat und von Michelangelo nur Äufserlichkeiten der Behandlung übernommen hat; nichts

[1]) Photographiert von Braun, Windsor Nr. 101.

ist da von seiner grofszügigen Behandlung der Konturen, die besonders in den Extremitäten zu so wunderbarer Wirkung kommt. Doch auch die Vorderseite, die auf den ersten Anblick zwar wie Michelangelo aussieht, mit der durchgeführten genauen Modellierung, wie sie gerade die berühmten Zeichnungen des Michelangelo in Windsor haben, die er Tommaso Cavalieri geschenkt hat, ist von Sebastians Hand.



Sebastiano del Piombo
Giovannino
Ausschnitt aus der Kreidezeichnung
in Windsor Castle
Braun Nr. 101, verkleinert

Da ist zuerst die Gruppe selbst, die Madonna und das Kind sind von dem Giovannino eigentlich separiert, sie liegen mit ihm unter einem gemeinschaftlichen Umriss zusammen, wie zwei Mandeln in einer Schale. Und dann das Gesichtchen dieses Christkindes, dieses liebe, freundliche Kindergesicht wie bei den Engelchen, die die Assunta in Venedig umschweben, was hat das gemein mit Michelangelos ernsten, trübsinnigen Kindern? Was aber noch bezeichnender, ist die Bildung des Umrisses. Bei Michelangelo ist alles geschlossen, der Umriss läuft ununterbrochen um die Gruppe in wellig anschwellenden Linien herum. Hier stehen die Hand der Madonna und die des Kindes wie quellende Knospen hervor. Und diese Hände mit ihren schlecht verstandenen kralligen Fingern, würde die je Michelangelo gezeichnet haben? Und die Knöchel an den Füfschen des Johannes, mühselig durchgebildet, und der erlangte Umriss endlich peinlich nachgezogen.

Die Zeichnung der Knöchel führt uns sogleich zu den Studien für die Auferweckung des Lazarus. Die Nacktstudie für den Auferweckten im British Museum [1]) zeigt uns Lazarus selbst ganz nackt, und zwei Frauen beschäftigt, die Tücher wegzunehmen, denen er sich eben entwickelt hat. Lazarus selbst ist durchgeführt wie eine der sorgfältiger modellierten Figuren des Michelangelo, die beiden Frauen sind malerisch skizziert, und mit breiten Parallelstrichen sind dabei die Schatten angegeben. Auf einer anderen Zeichnung, wo die Tücher noch an Lazarus hangen, [2]) und die der Ausführung näher steht, sind alle drei Figuren in breiter venezianischer Weise durchgeführt. Auf der ersten Zeichnung aber hat der Künstler Knöchel und Füfse wieder und immer wieder gezeichnet und sich ihr Skelett in der betreffenden Stellung und Verkürzung verdeutlicht. Und das soll Michelangelo sein, der sich ein Jahr vor Raffaels Tode mit der Darstellung eines nackten Fufses abplagen muss. Nein, das sind Originalzeichnungen Sebastians selbst, der Michelangelo studiert hat. Wie sie zu dem Namen Michelangelos kamen, ist leicht einzusehen. Nach Raffaels Tode wollte Sebastian, wie bekannt, im Vatikan malen und dachte die Stanzen Raffaels zu übertreffen, wenn Michelangelo mit ihm

[1]) Braun Nr. 7.
[2]) Braun Nr. 20.

in Verbindung träte und ihm die Zeichnungen machte. Er hatte eine zustimmende Äufserung, die Michelangelo entschlüpft war, gegen die Kurie geschickt ausgenützt, aber alles Drängen und Schreiben und Beim-Worte-nehmen war bei Michelangelo vergeblich. Ihm war es nie Ernst damit gewesen, und er wollte mit diesen Malereien nichts zu thun haben. Gerüchte von diesen Verhandlungen, die sich verbreiteten, und der Anblick der Zeichnungen des Sebastian selbst, die, obwohl von ihm, in einzelnen Figuren Michelangelo so sehr ähneln, hatten schon Vasari darauf gebracht, Michelangelo habe dem Sebastian die Kompositionen für seine Bilder in kleinen Zeichnungen entworfen.[1])

Es hatte unglaublicher Anstrengungen Sebastians bedurft, um von einem Bilde, wie die Tafel in S. Giovanni Crisostomo, bis zur Auferweckung des Lazarus zu gelangen. Diese Zeichnungen, besonders die heilige Familie in Windsor, die durch die Bildung der Füfse vollständig mit der Studie zum Lazarus zusammenhängt, zeigen, welchen Weg Sebastian gegangen. Er hat sich auf Michelangelo gestützt und seine Art zu zeichnen erlernt. Wieweit er Anatomie studierte, wieweit er in dem Schöpfen der Figuren aus anatomischer Kenntnis heraus ihm nahekam, wollen wir hier nicht untersuchen. Aber dass er Michelangelos Art zu zeichnen erlernte, zeigen die Blätter, die flüchtige Betrachtung für Michelangelo halten kann. Die Hand Michelangelos nachzuahmen, konnte er nur durch Nachzeichnung von Vorlagen des Meisters erlernen, die ihm Michelangelo geliehen oder geschenkt hat. Michelangelo war freigebig mit seinen Zeichnungen. Von der ganzen grofsen Masse, die uns erhalten ist, und es sind von ihm mehr echte Zeichnungen vorhanden als von Raffael, fand sich nichts oder fast nichts in seinem Nachlasse. Er hatte sie alle bei Lebzeiten verschenkt.



Sebastiano del Piombo
Fufsstudien
Ausschnitt aus der Auferweckung des Lazarus im British Museum
Braun 7, verkleinert

Eine andere Zeichnung Sebastians zu einem erhaltenen Werke ist die Geifselung Christi in der Malcolm-Sammlung.[2]) Auch in dieser Rötelskizze für S. Pietro in Montorio[3]) ist der Körper Christi an der Säule in michelangelesker Art durchgeführt; aber

[1]) Vasari, Sansoni V, 568, 570.

[2]) Braun Nr. 69. Ausgestellt im British Museum.

[3]) Ich brauche wohl nicht zu sagen, dass die im II Bande der Gallerie Italiane veröffentlichte Zeichnung aus dem Palast Corsini in Rom keine Studie Sebastians für S. Pietro in Montorio ist. Sie ist von Palma Giovine.

die Geifseler, anstatt wie in Michelangelos Gruppen fest mit der Hauptfigur verbunden zu sein, stehen frei gelockert umher; denn Sebastian blieb zu seinem Glücke immer, was er war, vor allem Maler, der darauf bedacht war, das Licht zwischen seinen Figuren spielen zu lassen. Auch hier ist der Umriss der Gruppen mit den ausgreifenden Extremitäten so unmichelangelesk, als es sein kann. Lässt Michelangelo, wie in dem Götterschiefsen, einmal Extremitäten an der Gruppe hervorstehen, dann ist es wie eine elektrische Entladung nach einer Seite zu einem bestimmten Zwecke. Noch freier und leidenschaftlicher ist die Behandlung auf der Kreuzigung des British Museum,[1]) einer Zeichnung Sebastians, die dort ebenfalls dem Michelangelo zugeschrieben wird.

Es ist interessant, wie Sebastian zwischen Naturalismus und Stilisieren schwankt in einer Zeichnung wie der Studie zur Heimsuchung, die wir bringen, wo die Hände ganz der Natur abgelauscht, die Stellung der Füfse von der Antike beeinflusst ist.[2])

Ich widerstehe der Versuchung, die Menge der Zeichnungen durchzugehen, die Michelangelo zugeschrieben sind, die anatomischen Studien Sebastians, seine Kopien und Kompositionsentwürfe auszuscheiden, und beschränke mich nur, auf die beiden herrlichsten aller Zeichnungen Sebastians hinzuweisen, die ebenfalls unter Michelangelos Namen gehen, auf das Portrait Leos X in Chatsworth,[3]) eine Naturstudie von einer Kraft der Charakteristik, neben der Raffaels berühmtes Bild wie ein höfisches Kompliment aussieht, und auf die Madonna mit Kind und Engeln in Venedig,[4]) von der eine Kopie im Louvre,[5]) eine Variation auf das Thema der Libyschen Sibylle des Michelangelo.

Nun endlich zu den anderen Zeichnungen, die aus den »doubtful«-Kasten erlöst wurden. Unter dem Namen des *Perugino* hatte ich in der LXI Kassette eine grofse Zeichnung des *Pinturicchio* gefunden (1866, 7, 14, 59). Sidney Colvin hatte sie auf mein Ansuchen neu aufziehen lassen; sie liegt jetzt unter dem Namen ihres wahren Autors in der II Kassette des Imperial Format. Auf grau getöntem Papier mit dem Silberstift gezeichnet und weifs getönt, leider stark verrieben, ist sie einer der ganz seltenen Kompositionsentwürfe aus Pinturicchios früher Zeit, neben der Komposition für das Altarbild der sixtinischen Kapelle in der Albertina[6]) vielleicht überhaupt der früheste Entwurf, noch viel durchsichtiger und leichter als seine Kompositionen in der sixtinischen Kapelle, mehr mit Peruginos Schlüsselweihe als mit der Reise Mosis oder der Taufe Christi verwandt. Sie ist symmetrisch angeordnet. In freier breiter Landschaft sitzt mitten ein Jüngling auf einem Throne. Er ist in weltlicher Tracht, die nirgends antikisieren will. Links eine Gruppe von Männern. Der vorderste kniet, ein Jüngling hinter ihm hält die Anrede, ein dritter trägt eine Schüssel mit Gold herzu. Auch in dieser Gruppe herrscht einzig die weltliche Tracht, so dass Vorgänge an der Kurie oder Absendungen der Kurie nach aufsen nicht gemeint sein können. Rechts entspricht dieser Gruppe eine Anzahl von Frauen, etwa so wie sie bei einem umbrischen Sposalizio üblich sind. Es sind die Damen des Hofes, die diesem Empfange

[1]) Braun Nr. 17.

[2]) Verwendet hat Sebastian die Studie nicht, weder in der Verkündigung für S. Maria della Pace, die uns durch einen Stich des Hieronymus Cock bekannt ist, noch in der zusammengezogenen Wiederholung dieses Freskos auf einem Gemälde im Louvre.

[3]) Braun Nr. 24.

[4]) Braun Nr. 14.

[5]) Braun Nr. 40.

[6]) Braun Nr. 208; vergl. meine Ausführungen darüber in der Zeitschrift für bildende Kunst Bd. XIX, S. 58 ff.

einer Gesandtschaft beiwohnen. Ich werde es anderswo versuchen, diese Darstellung aus der Zeitgeschichte zu erklären. Hier sei nur auf die freie Phantasie hingewiesen, mit der Pinturicchio einen solchen Vorgang ins Fabelreich versetzt. Ein vorzüglicher Kenner hat jüngst den Versuch gemacht, eine Anzahl venezianischer Zeichnungen, von denen einige von Pinturicchio in den Fresken des Appartamento Borgia benutzt sind, auf diesen Künstler zurückzuführen. Sie sind in der Art der Stiche des Man-



Sebastiano del Piombo
Geifselung Christi
Ausschnitt aus der Rötel-Zeichnung im British Museum
Braun 69, verkleinert

tegna durchgeführt, und Pinturicchio müsste in Padua oder Venedig haben zeichnen lernen. Niemand ist durch dieses Vorgeben getäuscht worden. Ein Blick auf unsere Zeichnung in London genügt, um zu zeigen, dass auch in frühen Jahren Pinturicchio ebenso mit Kreuzlagen zeichnete wie die übrigen Maler von Perugia. Es ist die genannte Arbeit ein merkwürdiges Beispiel, wie leicht auch ein geistreicher Mann sich völlig verirren kann, wenn er von vorgefassten Meinungen ausgeht. Die Arbeit hatte den Zweck, die Leser zu bestimmen, das bekannte Skizzenbuch in Venedig als *nicht* von Pinturicchio herrührend erscheinen zu lassen. Es sollte wieder einmal Platz

gewonnen werden, um es dem Raffael aus Urbino zuzuschreiben. Das misslang vollständig. Jene venezianischen Zeichnungen sind vielmehr ein Beweis dafür, wie gleichmäfsig Pinturicchio während seines ganzen Lebens verfuhr, immer fremde Kunst, wo er sie erreichen konnte, einsammelnd, um sie in seine gefüllten Kompositionen zu verweben.[1] Eine sonderbare Verwechselung mit Raffael zeigt ein Blatt im LX Kasten, eine alte Zuschreibung, die aufgegeben ist, aber durch keine neue ersetzt ist. Vorn ist mit Metallstift der Kopf eines kahlen Mannes gezeichnet, auf der Rückseite ein hl. Sebastian, der mit der Feder leicht übergangen ist, und das Stück einer Draperie. Eine Vergleichung mit dem Skizzenbuche des Jacopo Bellin lehrt, dass auch dieses Blatt von ihm ist.

In dieser LXI Kassette befand sich ebenfalls unter Peruginos Namen noch eine Zeichnung, die Beachtung verdient. Es ist ein Tondo (1860, 6, 16, 74) mit dem Metallstifte gezeichnet und die Konturen entlang durchstochen. Es stellt Mucius Scävola dar, in naiver Weise zu Pferde, der eine Hand über ein flammendes Becken hält. Es ist eine Zeichnung des *Bacchiacca* für gewerbliche Zwecke, vielleicht für eine Teppichbordüre, wie solche auch in der Sammlung der Uffizien vorkommen. Es wurde von Sidney Colvin, der meine Bezeichnung annahm, in den XXXIV Kasten gelegt.

Auch in der XXXIV Kassette befindet sich eine beachtenswerte umbrische Zeichnung unter Peruginos Namen (1853, 10, 8, 1). Es ist die Federskizze zu einer gröfseren, in Halbrund abgeschlossenen Anbetung der Könige. Bei aller Flüchtigkeit der Behandlung scheinen mir doch Landschaft und Figuren auf Fiorenzo di Lorenzo hinzuweisen.

Ebenda (78) ist die Wiederholung einer Pietà in sanfter Hügellandschaft, die in den Uffizien als Piero della Francesca ausgestellt ist und die auch in der Albertina vorkommt. Man müsste die Photographien nebeneinander legen können, um zu entscheiden, was Original, was Nachzeichnung der Schüler ist. Jedenfalls aber geht aus diesem Exemplar hervor, dass wir es mit einem früheren Entwurfe Peruginos zu thun haben, mit einem Entwurfe, der älter ist als alle seine erhaltenen Werke.

Unter den Perugino zugeschriebenen Zeichnungen der LXI Kassette hatte ich auch eine Federzeichnung des Lorenzo Costa gefunden (1881, 7, 9, 76). Es ist eine reizende Gruppe von knieenden und stehenden Weibchen, die eine untere Hälfte für eine heilige Konversation. Auch hier hat mir Mr. Colvin zugestimmt und die Zeichnung unter Costas Namen in die XV Kassette gelegt.

Ich will hier gleich die anderen ferraresischen Blätter anschliefsen, die sich unter anderem Namen verbergen. Da liegt zunächst im XVI Kasten unter dem Namen des Gaudenzio Ferrari ein Christus unter den Schriftgelehrten (1885, 7, 11, 275) auf grünem Papier, mit der Feder gezeichnet und leicht laviert. Es ist die bekannte ferraresische Anordnung, die uns durch die Bilder des Mazzolino so vertraut ist. Der Knabe mitten, die Schriftgelehrten um ihn auf Bänken, kranzförmig. Dieses Blatt ist von Dosso Dossi, der sich dieses Schemas ebenfalls, wenn auch seltener, bedient.[2] Von Mazzolino selbst liegt in der XL Kassette unter den Anonymen eine mit dem Pinsel durchgeführte Grisaille. Es ist ein Triumph der Thorheit, die mit ihren Eselsohren mitten sitzt, vorn auf den Stufen des Thrones vier Putten und herum sitzend und

---

[1] Ein Presepio (1860, 6, 16, 79), das in der Kassette XXIII unter Pinturicchios Namen liegt, ist nur Schülerarbeit.

[2] Die andere Zeichnung, die neben liegt, eine Madonna mit den beiden Kindern unter einem Orangenbaum, auf dem zwei Putti einen Schleier ausbreiten, ist wirklich von Gaudenzio, eine Arbeit ersten Ranges.

stehend siebzehn Männer im Gespräche. Man sieht, es ist dasselbe Kompositionsschema für diese Allegorie verwendet, das ihm sonst für den Christusknaben unter den Doktoren diente und das dafür erdacht war. Mit mannigfaltigen Erfindungen hat er sich nie gequält.

In der L Kassette lag damals unter dem richtigen Namen des Domenico Ghirlandajo und mit der richtigen Angabe von der Hand eines englischen Sammlers auf dem Rücken, dass es eine Skizze für die Geburt der Jungfrau in S. Maria Novella sei, eine Zeichnung, für die ich also nur den Fürbitter machen konnte, damit sie aus ihrem Gefängnisse befreit werde. Das Blatt, schmutzig und verknüllt, wurde gereinigt, neu aufgezogen und in den XVII Kasten übertragen (1866, 7, 14, 9). Ich möchte sie eine der wichtigsten Zeichnungen des Museums nennen, denn sie zeigt, wie in der Phantasie eines florentinischen Freskanten beim ersten Auftauchen einer malerischen Vorstellung Architektur und Figurengruppen als gleichwertige Bestandteile der Komposition zugleich entstehen, sich durchdringen und wechselweise bedingen. Zu einer Zeit, ehe die Gesetze der Linearperspektive gefunden waren und doch das Bedürfnis nach Raumvertiefung eine Ausweitung des Gehäuses, in dem sich die Figuren bewegten, verlangte, war man darauf gekommen, durch Häufung architektonischer Glieder, durch Treppen, Hallen, Querdurchschnitte, Vorbauten und dergleichen, die man ineinanderschachtelte und umeinanderstellte, den Ausdruck von Raumfülle hervorzubringen. Im frühen Mittelalter war die reife Architektur auf den Kompositionen des Altertums zu umrahmendem Säulchen- und Dachwerk verkümmert, in dem Innen- und Aufsenansicht vermengt waren. Daran knüpften die Giottesken an, und nicht an die Naturvorlage, und gestalteten jene mittelalterlichen Gerüste durch Eintragung von Naturbeobachtung und durch Ausgestaltung ihrer Raumauffassung zu phantasiereichen Bauten aus. Taddeo Gatti war an solchen Erfindungen besonders reich gewesen; darin liegt der beste Teil seiner Kunst. Als nun die Linearperspektive gefunden war, gingen die Quattrocentisten davon nicht ab. Sie suchten keineswegs zuerst den Raum naturwahr zu gestalten. Aus Gesimsen und Stufen, aus Einblicken und Aufrissen und aus Wahr und Erfunden setzten sie ihre Architekturen zusammen wie die Giottesken, nur dass jetzt alles wirklich, greifbar, messbar und perspektiv richtig wurde. Unter den Künstlern dieser neuen Praxis war der erfindungsreichste Domenico Ghirlandajo. In dem Entwurf zum Zacharias im Tempel, einer grofsen Federzeichnung in der Albertina, bilden die mit einer Apsis durchbrochene Tempelwand und die Stufen, die hinaufführen, ein Gerüst, das eine Richtschnur für die Einteilung der Figuren bot; es ist aber eine Architektur, die auch ohne die Figuren bestehen könnte. Inniger verschmolzen ist beides schon auf der Skizze für die Heimsuchung in den Uffizien. Aber so, dass jeder rasche Strich der Architekturzeichnung auf die Figuren gerichtet wäre und jede Figur in ihrer Stellung die eigenartige Anlage von Hallen und Treppen bedingte wie in dieser Zeichnung in London, eine so treue Wiedergabe des ersten Aufblitzens der Komposition, wo sich Hintergrund und Figuren zugleich gestalten, giebt keine andere Zeichnung Ghirlandajos; alle übrigen zeigen die Komposition schon reifer, schon durchdachter und spiegeln nicht den Moment des Eindringens der Komposition in die Phantasie des Künstlers wieder.[1])

---

[1]) Im XX Kasten findet sich, richtig benannt, eine Skizze des Filippino für den Triumph des hl. Thomas in S. Maria sopra Minerva, die ebenfalls ein frühes Stadium der Verbindung von Architektur und Figuren zeigt. Früher hiefs die Zeichnung Perugino. Ich

Neben der bekannten Studie für die zu Besuch kommende Dame in der Malcolm-Sammlung Nr. 15 und dem Entwurfe für den Zacharias der Namengebung in S. Maria Novella Nr. 16, die beide jetzt im British Museum, birgt die XVII Kassette eine der schönsten Portraitstudien des Meisters. Es ist ein Mädchenkopf mit dem Silberstift auf getontem Papier gezeichnet (P. p. 1—26), breit modelliert, empfindungsvoll, vielleicht seine lieblichste Zeichnung. Der Kopf einer Nonne hingegen (1862, 10, 11, 192), der ihm zugeschrieben wird, ist eine Zeichnung aus der Zeit und Richtung des Michele di Ridolfo und auch die nebenliegende Halbfigur einer Frau (P. p. 5—27) nur eine unbedeutende florentinische Zeichnung aus Ghirlandajos Zeit. Unter dem Namen des Benozzo Gozzoli liegt im nächsten Kasten (XVIII) der Entwurf für den Tod einer heiligen Frau, mit der Feder auf rosa getöntes Papier gezeichnet. Die Heilige, auf die die Madonna zuschwebt, sitzt, umstanden von Männern und Frauen, aufrecht in ihrem Bette, so, wie die hl. Fina Ghirlandajos in der Pieve zu S. Gemigniano. Ich möchte auch diese Zeichnung für eine Arbeit aus der Jugend des Ghirlandajo halten. Mit Benozzos Art, der wie Fra Angelico zeichnet, hat sie nichts zu thun. Es sei mir erlaubt, hier noch auf eine Reihe anderer Zeichnungen Ghirlandajos hinzuweisen, die unter dem grofsen Namen des Lionardo in mancher Galerie bewundert werden, mit Recht bewundert, weil sie vielleicht nicht wieder übertroffene Wirklichkeitsstudien nach willkürlich gelegten Mänteln sind. Der Naturalismus des Quattrocento kopiert nicht die Natur nach den Eindrücken, die sie darbietet, sondern er setzt seine Werke aus genauen Nachbildungen zu grofsen und heiligen Zwecken absichtlich geordneter Naturstudien zusammen. Ich spreche von den bekannten Faltenstudien grau in grau mit Deckfarbe auf feine Leinwand gemalt. Heinrich Wölfflin hat jüngst in einem gehaltvollen Buche eine richtige Beobachtung mitgeteilt, aus der er aber nicht den richtigen Schluss zog. »Die Draperie der Madonna Ghirlandajos in den Uffizien mit den zwei Erzengeln und den zwei knieenden Heiligen«, sagt er, »steht im direkten Zusammenhange mit der berühmten und oft abgebildeten Gewandstudie Lionardos im Louvre. Sollte Ghirlandajo wirklich Lionardo kopiert haben?«[1] Nein, er hat Lio-

---

konnte nicht erfahren, von wem die richtige Bestimmung herrührt. Die beste Zeichnung des Filippino, so schon richtig auf der Rückseite von sehr alter Hand bezeichnet, liegt unter dem Namen des Sandro Botticelli in der Malcolm-Sammlung (Nr. 14). Ebenso sind die drei unter Nr. 22, 23 und 24 ausgestellten echt.

[1] Heinrich Wöfflin, Die klassische Kunst, München 1899, S. 247 Anm. 1. Noch eine andre Zuschreibung an Lionardo findet sich in diesem Buche. S. 25 ist eine Zeichnung der Uffizien mitgeteilt, die freilich auch dort als Lionardo ausgestellt ist, mit folgender Unterschrift: »Lionardo, Mädchen mit Kranz im Haar, die Linien der Augenbrauen und der Lidfalten sind von späterer roher Hand eingetragen«. Die Zeichnung ist eine sehr charakteristische Arbeit des Ambrogio de Predis, und die Behandlung der Brauen und Augenlider in ihrem freien Schwunge ursprünglich und gerade recht bezeichnend für den Meister. Seit Fritz Hark in seiner lehrreichen Studie über die italienischen Bilder in Petersburg die Madonna Litta als ein Werk des Ambrogio de Predis nachwies (vergl. Repertorium 1896 S. 422) und seit die Engel aus S. Francesco in Mailand in der National-Galerie der Besichtigung allgemein zugänglich sind, können wir eine Reihe von Zeichnungen, die ebenso mit Boltraffio als Lionardo Ähnlichkeit haben, diesem Ambrogio zuweisen. Eine davon ist die erwähnte in Florenz, eine andere die unter Nr. 40 ausgestellte im British Museum. Ganz richtig hat Sidney Colvin schon im Kataloge auf Ambrogio hingewiesen und die Verwandtschaft mit dem Londoner Exemplar der Vierge aux rochers betont. Dieses Exemplar der Vierge aux rochers ist ebenfalls von Ambrogio de Predis.

nardo nicht kopiert, aber er hat selbst alle diese Studien nach der Natur gemacht, die im Louvre[1]) sowohl als wie die bekannten in den Uffizien (Catagoria: Esposti Nr. 420, 433, 434, 437; dazu kommt der für Ghirlandajo so charakteristische, in gleicher Technik ausgeführte Madonnenkopf Nr. 431). Erst durch diese Naturstudien vollendet sich uns das Bild von Ghirlandajos künstlerischer Individualität.[2])

Nun findet sich noch in dem L Kasten, aus dem die Geburt der Jungfrau gezogen worden war, unter dem Namen des Ghirlandajo eine Zeichnung von kaum minderem Werte. Es ist eine Federzeichnung auf Pergament von bedeutender Gröfse, in festen Umrissen gezeichnet, ohne Modellierung. Sie ist von einer alten Umrahmung umgeben, auf der sie ein Sammler des XVI Jahrhunderts bezeichnete mit *Dom.º* —. Der zweite Name war unleserlich geworden und wurde später als *Ghirlandajo* ergänzt, was eine späte Hand darüber geschrieben. Die Zeichnung rührt jedoch von einem früheren Domenico her, von Domenico Veneziano. In einer Landschaft kniet Maria vor dem Kinde, das auf einem Strahlenkranze liegt und von zarten Engelknaben angebetet wird. Von der Ferne kommt Giovannino herzu. Die Zeichnung ist als Vorzeichnung für ein Bild aus dieser frühen Zeit in ihrer Art einzig. Leider ist sie unscheinbar geworden, stark gebräunt und fleckig. Wollte man ihr dieselbe Sorge angedeihen lassen, die man auf die Geburt der Jungfrau verwendet hat, so wäre sie wohl zu retten, und die Sammlung würde durch eins der seltensten Kunstwerke aus der florentinischen Schule glänzen.

Ehe ich auf die späteren Florentiner übergehe, möchte ich noch einer Zeichnung in der XLVIII Kassette Erwähnung thun. Sie liegt dort unter dem Namen des Lorenzo di Credi. Es ist ein Mannskopf, überaus scharf, in der Art Lorenzos gezeichnet. Doch kann bei diesem Kopfe von dem sanften und so kundigen Zeichner keine Rede sein. Sie ist von jemand, der seine Manier angenommen, aber sie zu übertriebener Charakteristik benutzt. Mir kam davor eine Geschichte, die Vasari im Leben des Puligo erzählt, ins Gedächtnis. »Einer von den Gesellen, die später bei Ridolfo di Domenico Ghirlandajo arbeiteten,« sagt er, »war Antonio del Ceraiuolo aus Florenz. Der war viele Jahre lang bei Lorenzo di Credi gewesen und hatte von ihm besonders so gut nach der Natur zu zeichnen gelernt, dass er nach ihr mit der gröfsten Ähnlichkeit portraitierte, wenn er auch sonst nicht gerade viel vom Zeichnen verstand.« »Ich habe«, fährt Vasari fort, »einige Köpfe von seiner Hand gesehen, nach dem Leben gemacht, die, wenn sie auch eine verdrehte Nase und ähnliche Missformen hatten, doch dem Original sehr ähnlich waren, weil er davon das Eigentliche genommen hatte, während im Gegenteile viele ausgezeichnete Meister Portraits gemacht haben, in aller Vollkommenheit, was die Kunst betrifft, die aber den Bestellern ganz und gar nicht gleich sahen.«[3]) Es ist, als hätte Vasari diese

[1]) Braun 180.

[2]) Ganz richtig hat Mr. Loeser jüngst im Repertorium darauf aufmerksam gemacht, dass Vasari in gleicher Technik auf Leinwand ausgeführte Faltenstudien des Lorenzo di Credi kannte. Ich habe bisher zwei gesehen, die unzweifelhaft von Lorenzos Hand sind. Es sind erstens die unter dem Namen des Lionardo im British Museum als Nr. 35 ausgestellte Mantelstudie aus der Malcolm-Sammlung (in dieser Sammlung Nr. 51) und die Mantelstudie im Louvre (Braun 182), beide Lionardo genannt. Von dieser Louvrestudie besitzt das British Museum eine Wiederholung auf Papier (ausgestellt unter Nr. 33), vielleicht von Lorenzo selbst für einen seiner Schüler als Vorlage gezeichnet. Übrigens hat noch niemand versucht, die Zeichnungen Lorenzos von denen seiner Schüler zu sondern. Auf eine Zeichnung aus seiner Schule komme ich sogleich zu sprechen.

[3]) Vasari, Sansoni III, 462 f.

Stelle vor dieser Zeichnung niedergeschrieben, und es müsste sonderbar sein, wenn noch bei einem anderen Zeitgenossen die Zeichenweise des Lorenzo und die scharfe Charakteristik zusammenträfe, wie bei Antonio d'Archangelo Ceraiuolo, dem wir diese Zeichnung gern zuwiesen.[1]

Als Fra Bartolommeo von S. Marco bezeichnet, hatte ich 1895 im LVII Kasten zwei lose Blätter gefunden (1860. 6. 16. 107 und 108), mit Rötel gezeichnet, die aneinanderschlossen und eine grofse Komposition des Pontormo enthielten. Sidney Colvin hat sich auch hier meiner Bestimmung angeschlossen, die Blätter vereinigt und sie unter Pontormos Namen in der Kassette gröfsten Formates aufbewahrt. Zwei Stufen führen zu einer Wand hinauf, die durch vier Pilaster in drei Felder abgeteilt ist; über dem Gesimse sind über jedem Felde halbkreisförmige Giebel angebracht mit einem lagernden Jüngling im ersten, einem Greis im zweiten und einer Frau mit zwei Kindern im dritten Tympanon, in den Zwickeln darüber Putten und Wappenschilder, von denen nur einer mit den mediceischen Kugeln gefüllt ist. Die Wandfelder selbst enthalten zusammenhängend eine antike Badescene: ein nackter Jüngling wird von Genossen oder Sklaven gewaschen und gesalbt. Ein Gefäfs mit der Aufschrift OL-VNG-VM (Oleum, unguentum) steht über den Stufen links. Es ist eine Zeichnung voll Kraft und dekorativer Wirkung und kann uns veranschaulichen, in welcher Weise Pontormo die Loggien und Säle seiner Jugend ausmalte, die uns leider verloren sind.

Fügen wir die anderen Zeichnungen des Pontormo in dieser Sammlung an. Erst die Halbfigur eines Jünglings in Rötel (Kassette XIII. P. p. 2—102) in einem Medaillon, sorgfältig in der Art des Michelangelo durchmodelliert, daneben (P. p. 2—101) die Jungfrau mit dem Christuskinde und Johannes, sich an die Komposition Raffaels anschliefsend. Beide, richtig bezeichnet, von unzweifelhafter Echtheit, und ebenso eine sitzende Sibylle im XXIII Kasten, eine Rötelzeichnung mit einem ähnlichen Entwurfe auf der Rückseite. Noch eine andere findet sich dann unter den Zeichnungen des Andrea del Sarto im XXXI Kasten[2] (1859, 3, 16. 1079), drei stehende Mantelfiguren. Eine sehr gute Zeichnung, es sind junge Burschen nach der Natur gemacht, nicht, wie so häufig bei Pontormo, wellige Idealfiguren.[3] Auch im Kasten XXXII ist eine Kreidezeichnung von ihm, ein männlicher Kopf, auf der Rückseite ein Jüngling unter dem Namen des Sogliani. Schon Morelli hat auf dem Karton bemerkt, dass die Zeichnung

[1] Eine echte Zeichnung des Lorenzo di Credi (1860, 6, 16, 6) liegt im XV Kasten, richtig bezeichnet. Die knieende Jungfrau und zwei Engel beten das am Boden liegende Kind an. Links steht Joseph, rechts S. Francesco mit einem brennenden Herzen in der Hand; im Hintergrunde empfängt er die Stigmata. Diese Kreideskizze sieht bei ihrer flüchtigen Behandlung und dem Materiale, das zur Breite neigt, auf den ersten Blick wie ein Werk von einem Schüler des Frate aus. Echt sind auch die ausgestellten Nummern 29 bis 33 sowie Nr. 35 (s. oben).

[2] Von der Hand des Andrea sind nur (1860, 6, 16, 92) ein Knabenkopf, dasselbe Modell, das für den berühmten Johannes im Palazzo Pitti diente; (1896, 11, 18, 1) Rötel, Knieender; (1879, 4, 10, 248) Rötel, Draperiestudie; (Fawkener 5211—19) Rötel, ein aufgezäumter Esel, und ohne Nummer das Rötelstudium für die beiden Putten, die sich umhalsen, in der Akademie in Florenz, ursprünglich auf dem Hauptaltar in Valombroso. Auch Malcolm-Sammlung Nr. 89, dort als Fra Bartolommeo, mit den Statuen des Hercules und des David ist von Andrea, und zwar aus seiner frühesten Jugend.

[3] Braun 32. Auch in der Malcolm-Sammlung liegt unter dem Namen des Andrea del Sarto eine schöne Zeichnung des Pontormo Nr. 106, dagegen ist bei Nr. 119, die ihm dort zugeschrieben wird, von Pontormo keine Spur.

von Pontormo sei. Solche Verwechselungen nahe verwandter Meister kommen in allen Sammlungen häufig vor. Wurde doch selbst unser aller Padrone, Freund und Berater Giorgio Vasari hier in einer seiner eigentümlichsten Produktionen verkannt. Zwei zerschnittene Entwürfe für die Komposition, mit der er sich die meiste Mühe gab, mit dem Mahl der Esther für das Stadthaus von Arezzo, finden sich unter dem Namen des Pierino del Vaga (im XLIV Kasten aus der Sloane Collection). Unter dem Namen des Fra Bartolommeo, unter dem ich die grofse Pontormozeichnung fand, liegt im XXV Kasten eine Federzeichnung (85, 5, 9, 33), ein Entwurf für eine Madonna, die in Begleitung von Engeln dem hl. Bernhardin erscheint, von der Hand des Pier di Cosimo. Ich erwähne sie, weil sie den immer zahlreicher werdenden Autoren, die über Pier di Cosimo schreiben, bisher entgangen ist. Auch die unter Nr. 25 ausgestellte Studie für einen Bacchus ist von Pier di Cosimo und nicht von Raffaellino del Garbo. Dass sie als Studie für dessen auferstandenen Christus gedient habe und so den Geist der florentinischen Renaissance charakterisiere in ihrer Vermischung von Heidnischem und Christlichem, wie der Katalog der ausgestellten Zeichnungen sagt, ist nur ein schöner Traum.

Ich habe den Leser mit den Zeichnungen Sebastianos so lange beschäftigt, dass mir der Mut fehlt, nun noch die übrigen Zeichnungen aus Venedig und der Terra ferma vorzunehmen. Ich will nur noch einige Worte über die Zeichnungen der Meister des XVII Jahrhunderts sagen. Es ist zumeist ganz unerfindlich, warum ihre Arbeiten in je zwei Kasten verteilt sind. Es sind die in der »doubtful«-Serie aufbewahrten zumeist sogar besser. Das beginnt schon mit Baroccio, wo im LXIII Kasten ein weiblicher Akt liegt von einem bei ihm selten tiefen Eingehen in die Details des Vorbildes. Nur eine bunte Landschaftsstudie, ein Abhang mit Gebüsch bewachsen im III Kasten, kann sich damit messen. Warum sind aber diese Dinge auseinandergerissen! Von Salvator Rosa liegen im LXIV Kasten 25 grofse Entwürfe von seiner Hand, von einziger Bedeutung, wie sie sich in keiner zweiten Sammlung finden, während vorne wenig anziehende liegen u. s. w.

Wenn nicht alles täuscht, so wendet sich der Geschmack der Kenner wieder den Italienern des XVII Jahrhunderts zu, und es werden wieder die guten Maler in dieser Periode, und es gab damals viele gute Maler, mehr geschätzt werden als die schlechten aus dem Quattrocento, während jetzt das Umgekehrte der Fall ist. Dann werden die »doubtful«-Kasten des British Museum wieder fleifsig durchsucht werden, denn sie enthalten reiches Studienmaterial für diese Zeiten. Freilich wäre es zu wünschen, dass wenigstens den Forschern auch jene Masse von Zeichnungen zugänglich gemacht würde, die noch weit hinter der »doubtful«-Bedrängnis in Nacht und Dunkel ruht. Wer weifs, was da noch darunter sein mag!

ANDREA BREGNOS THÄTIGKEIT IN ROM

VON ERNST STEINMANN

Die Schätzung, deren sich Andrea Bregno bei seinen Zeitgenossen zu erfreuen gehabt hat, scheint nach den wenigen bis heute bekannten Werken des lombardischen Meisters zu hoch gegriffen. Als einen ausgezeichneten Bildhauer rühmt ihn schon Platina in einem Empfehlungsbrief an Lorenzo de' Medici; Giovanni Santi stellt ihn in seiner Reimchronik dem Verrocchio an die Seite und preist die vollendete Schönheit der Komposition in seinen Werken; in der ausführlichen Grabschrift endlich in S. Maria sopra Minerva wird der Meister ein zweiter Polyklet genannt, der eine längst vergessene Kunst zuerst wieder zu neuem Leben erweckt hat.

Dieselbe Grabschrift nennt auch das Todesjahr Andreas, der, 85 Jahre alt, im Jahre 1506 gestorben ist. Ein so langes Leben auszufüllen, genügen die bekannten Werke des Künstlers ebensowenig wie sie geeignet sind, seinen Ruhm zu rechtfertigen. Hat man ihm bis jetzt doch nur aufser unbedeutenden Jugendwerken in Osteno am Luganer See die auch zeitlich genau bestimmten Altäre in der Sakristei von S. Maria del Popolo in Rom, im Dom von Siena und in S. Maria della Quercia in Viterbo zuschreiben können. Daneben ist allerdings mit Recht auf Meister Andrea als den Schöpfer zweier kleiner Altäre in S. Maria del Popolo (erste Kapelle links) hingewiesen worden, und seine helfende Hand hat Schmarsow[1]) auch für mehrere der Frührenaissance-Denkmäler römischer Prälaten in Anspruch genommen. Am Grabmal Tebaldi (gest. 1466) in der Minerva arbeitete Meister Andrea den Heiligen links in der Nische, am Grabmal Roverella (gest. 1476) in S. Clemente sind die zwei Engel in den Bogenfüllungen von seiner Hand, ferner die Apostelfürsten, die Grabstatue und die knieende Portraitgestalt des Verstorbenen, den Petrus der Madonna Dalmatas empfiehlt. An den Grabmälern Ferricci (gest. 1478) im Hof der Minerva und des Cristoforo della Rovere (gest. 1479) in S. Maria del Popolo wollte Schmarsow endlich auch die Engelpaare, welche ein Madonnenrelief des Mino da Fiesole umschweben, dem lombardischen Künstler zuschreiben, ein Urteil, das auch auf zahllose ähnliche Engel an Grabmonumenten von S. Maria del Popolo, S. Maria in Monserrato, Araceli, S. Cecilia angewandt werden darf. Dagegen muss die Vermutung desselben Gelehrten, der von ihm erst einer jahrhundertelangen Vergessenheit entrissene Meister sei der Schöpfer des skulpturenreichen Altars von S. Gregorio gewesen, in der Weise gedeutet werden, dass das Werk nur eine Arbeit der lombardischen Schule ist.

---

[1]) Jahrbuch d. K. Preufs. Kunstsamml. IV, 1883, S.18 (vergl. auch ebendort S.188, wo Tschudi den Kunstcharakter Andreas treffend charakterisiert hat).

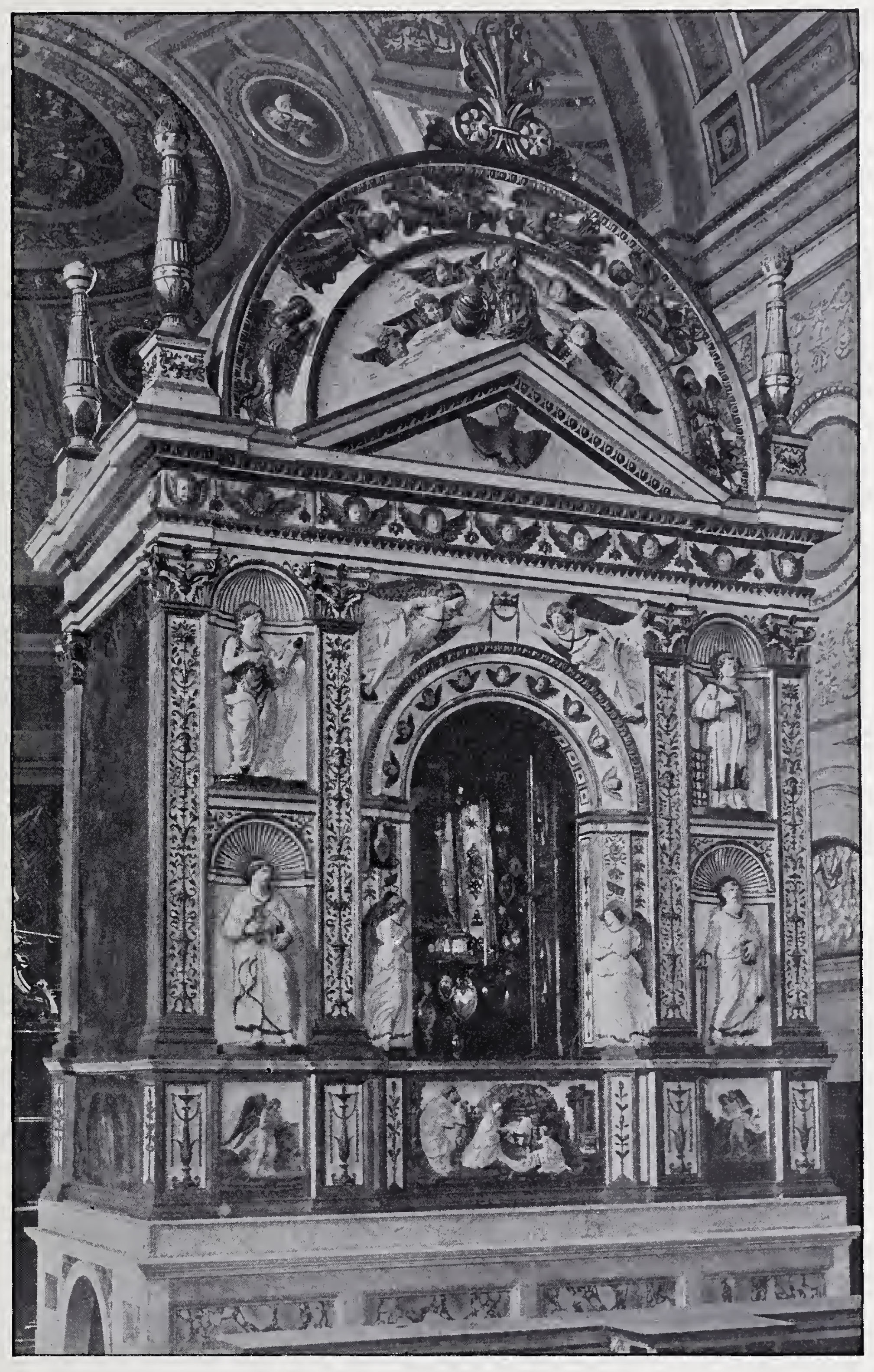


Abb. 1. Andrea Bregno
Marmor-Tabernakel
In der Madonna della Quercia zu Viterbo

Von Andreas drei Hauptwerken entstand der Altar in S. Maria del Popolo laut Inschrift im Jahre 1473, am kleinen Piccolomini-Altar wurde die Arbeit vermutlich im Jahre 1481 begonnen, im Jahre 1490 endlich schlossen die Vorsteher des Baues von S. Maria della Quercia den Kontrakt für den Marmorschmuck ihres Hochaltars mit dem Maestro Andrea Milanese.[1] Alle drei Altarwerke sind im Aufbau von auffallender Verwandtschaft, und doch verrät sich trotz aller Gleichheit der Motive im einzelnen vom Altar Alexanders VI bis zum Tabernakel in Viterbo ein bewusstes Streben nach gröſserer Geschlossenheit der Komposition, nach übersichtlicherer Unterordnung des statuarischen Schmuckes unter die stärker betonten, mit gröſserer Konsequenz zum Ausdruck gebrachten architektonischen Gesetze. Der Hochaltar von S. Maria del Popolo — heute in der Sakristei — ist eine ganz eigenhändige Arbeit Meister Andreas, am Piccolomini-Altar sind nur die starkbewegten Engel des Mittelfeldes von einem sienesischen Bildhauer,[2] in Viterbo endlich dürfen von dem figürlichen Schmuck dem Meister selbst mit Sicherheit nur die Apostelfürsten und die zwei anbetenden Engel zugeschrieben werden. Das hohe Alter Andreas erklärt eine starke Beteiligung helfender Schülerhände an dem umfangreichen Werk (Abb. 1); war er doch schon 69 Jahre alt, als der Kontrakt geschlossen wurde.

Kein Renaissance-Grabmal in Rom ist so reich an merkwürdigen Beziehungen zu anderen Monumenten der ewigen Stadt wie das Denkmal, welches sich der schicksalsreiche Kardinal Savelli nach seiner Befreiung aus der Engelsburg in den Jahren 1495—1498 in S. Maria in Araceli setzen lieſs (Abb. 2).[3] Wie mannigfaltig sind zunächst die Berührungen mit dem Quercia-Altar in Viterbo, der wenige Jahre früher entstand! Petrus und Paulus in Araceli sind die leiblichen Brüder der Apostelfürsten in Viterbo. Der dünne, enganliegende Mantel des ersteren ist wie gewöhnlich durch eine Spange über der Brust geschlossen, das faltenreichere Oberkleid des letzteren ist hier und dort oben an der Schulter befestigt. Paulus trägt den buchbeschwerten linken Arm regelmäſsig wie in einer Binde unter dem Mantel und hält in würdevoller Pose das Schwert ein wenig von sich ab. Der Petrus des Quercia-Altars hat am Savelli-Grabe nur Buch und Schlüssel gewechselt, wodurch alle Faltenmotive in umgekehrtem Sinne verwandt sind; aber welch eine schlagende Übereinstimmung gerade hier in dem seltsamen, portraitartigen Kopftypus, mit den kurzen Haarbüscheln der Tonsur, den blinden Augen, denen die Pupille fehlt, dem gezwungen geöffneten Mund, den ein zierlich gelockter Bart umrahmt. Dieselbe frappante Ähnlichkeit begegnet uns in den seit der Statue des Piccolomini-Altares bei Andrea geradezu typisch gewordenen Reliefbildern des Täufers mit dem struppigen, über Stirn und Schulter herabfallenden Haar, dem oft etwas blöden Ausdruck im Gesicht und der Bandschleife mit dem Ecce agnus Dei. So erscheint der Prediger in der Wüste nicht nur an den Piccolomini- und Quercia-Altären und mit geringen Abweichungen am Savelli-Grab, sondern auch am Tauf-Altärchen von S. Maria del Popolo, am Grabmal Superanzio in der Minerva und in einer besonders beachtenswerten Reliefstatue im Klosterhof des Laterans. Nur trägt Johannes in allen diesen Beispielen ein Agnus Dei auf der erhobenen Linken, am Grabmal Savelli allein ist das Spruchband um ein schlankes

---

[1]) Archivio storico dell' arte III, 1890, p. 314.

[2]) Tschudi, a. a. O. S. 185, nennt sie vermutungsweise ein Jugendwerk des Lorenzo Marinna.

[3]) Savelli starb im Jahre 1498 und lieſs sein Denkmal bei Lebzeiten errichten. In der Grabinschrift wird auch die Befreiung aus der Engelsburg erwähnt, die im Jahre 1495 stattfand.

Kreuz gewunden. Die Grabstatue des Kardinals Savelli reicht an die des Cristoforo della Rovere, welche dem Andrea Bregno schon von Schmarsow[1]) zugewiesen wurde,

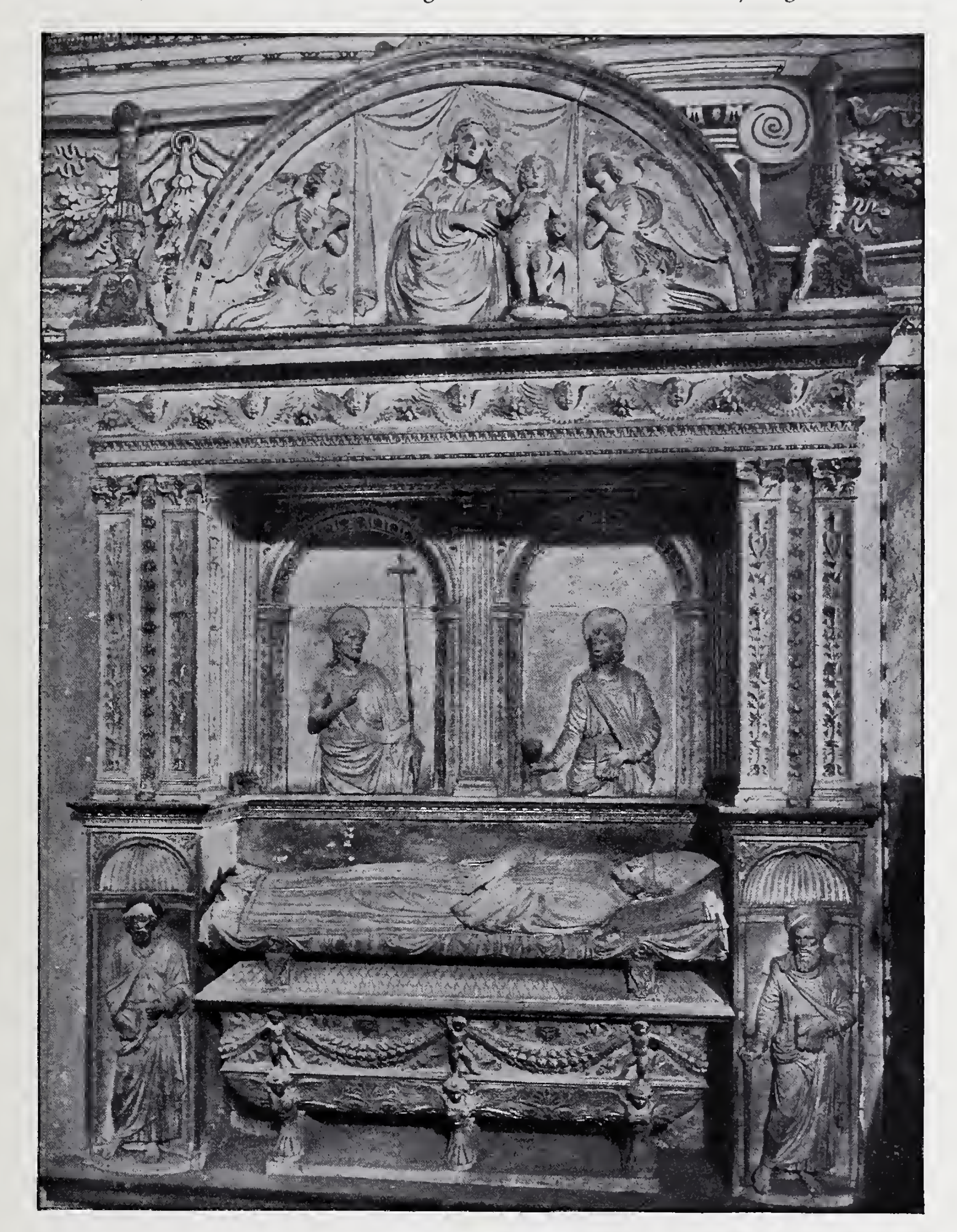


Abb. 2. Andrea Bregno
Grabmal des Kardinals Savelli
In S. Maria in Araceli zu Rom

[1]) A. a. O. S. 25; hier ist auch schon der künstlerische Wert dieser Grabstatue gewürdigt worden, der sich in Rom nur die des Pietro Riario in den SS. Apostoli, des Alanus in S. Prassede und des Roverella in S. Clemente an die Seite stellen lassen.

in der Feinheit der Detail-Ausführung nicht heran, aber sie gleicht ihr völlig in der Behandlung der geradlinigen Faltengebung, in der todesruhigen, unbeschreiblich natürlichen Würde des Verstorbenen, in der scharfen Charakteristik des durchgearbeiteten Kopfes. Der Sarkophag selber ist dagegen eine treue Kopie der herrlichen Graburne, auf welcher Pietro Riario (gest. 1474) in den SS. Apostoli schlummert. Hier hat sich die gemeinsame Thätigkeit der beiden Meister der Skulptur des römischen Quattrocento so eng verbunden, dass Mino da Fiesole die Sphinxköpfe arbeitete, während Andrea die guirlandentragenden Putten ausführte. Der Sarkophag in Araceli dagegen ist von einem Künstler allein und trägt deutlich den Stempel von Meister Andreas Hand, der damals allerdings nicht mehr mit jener herzerfreuenden Frische und Kraft den Meifsel führte, wie vor mehr als 20 Jahren in der Apostelkirche. Ein Hinweis auf die völlige Übereinstimmung aller ornamentalen Elemente in der Behandlungsweise nicht nur, sondern auch in der Wahl der Motive mag die enge Kette schliefsen, welche das Grabmal Savelli mit dem Quercia-Altar zu Viterbo verbindet. Schon das kandelaberartig auf hohen Füfsen aufgebaute Pilasterornament, obwohl beim Altar in Viterbo durch das gegebene Motiv des Eichenlaubes formell bestimmt, verrät überall denselben Ursprung, die Bildung des Kapitäls mit dem umgebogenen Akanthusblatt an den Ecken und den von oben in ein Becken herabtauchenden Delphinen ist bei Altar und Grabmal dieselbe, der reizende Architravschmuck — lachende Engelsköpfe zwischen herabhängenden Fruchtbouquets — ist am Savelli-Denkmal einfach nach dem Quercia-Tabernakel kopiert. Allerdings begegnet uns dort diese anmutige Erfindung nicht zum erstenmal, Meister Andrea hat sie schon viel früher am Grabmal des Cristoforo della Rovere verwertet und später noch unzählige Male wiederholt.

Wer die Madonnenreliefs am Grabmal Bonsi in San Gregorio und über dem Portal des Spitals der Consolazione kennt, die Gnoli[1]) beide dem Schüler Meister Andreas, Luigi Capponi, zugeschrieben hat, wird endlich über die Herkunft des Lünettenreliefs am Grabmal Savelli nicht lange zu grübeln brauchen. Die anbetenden Engel sind von derselben Hand gearbeitet, wie die ebenso zart beseelten Wesen am Monument Ferrici, welche Schmarsow dem Meister Bregno selber zuschrieb und die wohl nur in seine Schule gehören; die stattliche Gottesmutter selbst mit dem hochgekämmten Stirnhaar und dem breitgefalteten Kopftuch ist eine untrügliche Arbeit Luigi Capponis, welchem u. a. auch die Madonnenreliefs an den Gräbern Rocca in S. Maria del Popolo, des Didaco di Valdes in S. Maria in Monserrato und des Benedetto Superanzio in der Minerva zuzuschreiben sind.

Die Stellung des Savelli-Monumentes in der römischen Grabskulptur ist damit fixiert. Zeitlich am Ausgang des Quattrocento entstanden, ist es ganz und gar eine Leistung der lombardischen Bildhauerschule in Rom, das letzte Werk des hochbetagten Andrea Bregno, der wenigstens noch die Apostelfürsten, die Grabstatue des Kardinals und einen Teil der Ornamentik selbst gearbeitet haben muss, der aber vor allem den originellen und wohl proportionierten architektonischen Aufbau entwarf, damit zugleich die Lobeserhebungen des Giovanni Santi rechtfertigend, der den Meister Andrea in Rom »il gran componitore cum belleza« nennt.

Erinnern wir uns nun, wie häufig Meister Andrea sich in seinen Werken wiederholt, wie er regelmäfsig in späteren Schöpfungen dieselben Formgedanken verwertet, die er für frühere schon erfunden hat, wie er in seinen drei berühmten Tabernakeln

[1]) Luigi Capponi da Milano im Archivio storico dell' Arte VI, 1893, p. 83 ff.

dreimal dasselbe Thema mit erfolgreichem Streben zwar nach gröfserer Klarheit und plastischerer Gliederung, aber doch in wenig veränderten Gesamtzügen variiert, so drängt sich von selbst die Frage auf: wo sind die Vorbilder, an welche das mächtige Savelli-Grab sich anlehnt? Sollte hier das architektonische Gerüst allein originelle Erfindung sein, wo wir für allen statuarischen Schmuck, für den Sarkophag selbst und jedes der dekorativen Elemente eine fast sklavische Nachahmung längst verwerteter Motive und Gestaltungen nachgewiesen haben? Wir brauchen in der That nicht lange zu forschen, die Ahnen des Savelli-Denkmals zu ergründen, denn von den beiden einzigen unter allen Monumenten Roms, auf welche dieselbe architektonische Form und Gliederung Anwendung gefunden hat, befindet sich das eine in der wenig entfernten Kirche von S. Prassede, das andere sogar in Araceli selbst. Es ist das Depositum des Lodovico Lebretto, gleich links neben dem Hauptportal an der Eingangswand, welches laut Grabinschrift schon im Jahre 1465 entstanden ist, also mehr als 30 Jahre vor dem Savelli-Monument. Denken wir uns unter das letztere den hohen Sockel zurück mit der von den Geschlechtswappen flankierten Inschrift,[1]) die heute gleich daneben über der Chorgalerie angebracht ist, so braucht man über die völlige Kongruenz beider Denkmäler kein Wort mehr zu verlieren. Der aufserordentlich fein erwogene und entwickelte Grabtypus ist eben im Savelli-Monument genau nach dem Vorbilde des Lebretto-Grabes[2]) wiederholt, und wenn an Sarkophag und Pilastern beim ersteren die dekorativen Elemente reicher und feiner entwickelt sind, so erklärt sich das natürlich aus dem Bildungsgange des Künstlers selbst. Auf mächtigem Unterbau ruht das von Pfeilern getragene Gehäuse, in dem der Verstorbene schlummert, von einem Heiligenpaar behütet, das in halber Figur in den gewölbten Nischen des Innern sichtbar wird. Ein zweites Heiligenpaar sieht man unten in flachen Nischen an der Basis des Rahmens; darüber tragen zwei Doppelpilaster das mächtig ausladende Gebälk. Nur in S. Prassede am Grabmal des Kardinals Alanus[3]) (gest. 1474) prangen die Heiligen im oberen Stockwerk der Pfeiler, die massiver erscheinen und weniger fein gegliedert sind, wahrscheinlich um den wuchtigen Aufbau eines Kassettengewölbes zu motivieren, welches die Muschelbekrönung umschliefst. Drei der glänzendsten Prälatengräber in Rom scheiden sich also in ihrem architektonischen Aufbau von der Schar der übrigen Quattrocento-Monumente aus und treten als Zeugen für Andrea Bregnos nie ermüdende Schaffenskraft auf, der in dem in der Dekoration noch ziemlich befangenen Lebretto-Grabe zuerst den neuen Formgedanken Ausdruck gab, dieselben neun Jahre später mit fortgeschrittener dekorativer Empfindung weiter entwickelte und endlich im Savelli-Grabe sein eigenartiges architektonisches Gebilde zur letzten Vollendung führte.

Die Marmorbilder am Lebretto-Grabe, die der 44jährige Meister in seinen ersten römischen Jahren schuf, müssen wir also fragen, wollen wir die Bedeutung Meister Andreas kennen lernen zu einer Zeit, als er noch jugendlich empfand und schöpferisch gestalten konnte; hier müssen sich die Stileigentümlichkeiten des Meisters in unbewusster Schärfe und Originalität offenbaren. In der That hat man mit Recht die Heiligen Michael und Franz am Lebretto-Grabe als die schönsten Skulpturen der Frührenaissance in Rom gepriesen, aber niemals geahnt, dass der Ruhm der Autorschaft

[1]) Vergl. Tosi, Raccolta di monumenti sacri e profani II, Tav. XLII, wo das Savelli-Monument noch in ursprünglichem Aufbau erscheint.

[2]) Tosi, a. a. O. II, Tav. XLV.

[3]) Tosi, a. a. O. II, Tav. XXVI.

dem Andrea Bregno gebühre.[1]) Mit wahrer Meisterschaft ist im Kampfe Michaels mit dem Teufel ein hochdramatischer Akt in den engen Rahmen einer Pfeilernische hineinkomponiert. Wie beglückend wirkt das ruhige Siegesbewusstsein des tapferen Jünglings, der das erhobene Schwert eben auf den winselnden, bocksgehörnten, fledermausgeflügelten und mit einem Schlangenschwanz versehenen Teufel zückt, der die grausame Kralle schon nach der Wagschale ausstreckt, in welcher die zitternde kleine Seele von hinten sichtbar wird. Wie durchgeistigt ist das Bild des hl. Franz in der groben Mönchskutte, an der mit Absicht jede verfeinernde Behandlung der Flächen durch die glättende Feile vermieden wurde! Wie rührend ist der leise Schmerzenszug um den geschlossenen Mund, wie ausdrucksvoll der Blick des sehnsuchtsvoll erhobenen Auges, wie fein spricht sich der durch die Askese gestählte Charakter des Heiligen selbst noch in den knochigen Händen und Füfsen aus, wo durch die zarte Haut deutlich das ganze Adernetz hindurchschimmert!

Das flach behandelte Palmettenornament an Schild und Rüstung Michaels kehrt bei Andrea häufig wieder, am Borgia-Altar von S. Maria del Popolo z. B. und an den Sarkophagen der Riario und Savelli; besonders charakteristisch aber sind für ihn die zierlichen Füfse, die kleinen, mit peinlichster Sorgfalt durchgebildeten Hände des hl. Franz. Hier begegnet uns auch schon ein unendlich oft wiederholtes Motiv Meister Andreas: der ausgestreckte Zeigefinger der rechten Hand, welcher leider abgebrochen, aber noch an den Spuren deutlich zu erkennen ist. Das Buch, welches Franziskus in der Linken trägt, ist nun allerdings ein wenig passendes Charakteristikum für den völlig ungelehrten Heiligen, der all seine Weisheit aus dem Verkehr mit Gott und der Natur geschöpft hat; aber der mailändische Bildhauer, dessen Freundschaft mit Platina beweist, dass er den Wissenschaften zugethan war, liebte es, seine Apostel und Kirchenväter mit Büchern zu beschweren; giebt er doch selbst der hl. Katharina gelegentlich einen Codex in die Hand.

Die Apostelfürsten in den Nischen, der krausköpfige Petrus, der langbärtige Paulus, tragen schon hier alle Eigentümlichkeiten an sich, die uns in all ihren späteren Bildern sofort wieder die Hand Andreas oder seiner Schüler erkennen lassen. Beide haben wie St. Michael, wie noch 30 Jahre später die Statuen am Grabmal Savelli den Mund ein wenig geöffnet, als könnten sie ihre Erregung nicht verbergen; der Faltenwurf ist breit und weniger straff gezogen wie in späteren Jahren, aber schon hier trägt Petrus den schlüsselbeschwerten Arm wie in einer Binde, während Paulus Buch und Schwert in derselben Pose hält wie später am Alanus-Grabe. Der Sarkophag des letzteren ist fast ebenso genau nach dem Lebretto-Denkmal kopiert,[2]) wie der des Kardinals Savelli nach dem Riario-Grabe, aber in S. Prassede verrät sich in der plastischen Behandlung der eigentümlichen, einem antiken Architrav-Fragment nachgebildeten Dekoration eine weit gröfsere Gewandtheit in der Handhabung des Meifsels. Auch die Grabstatue des Kardinals Alanus ist die erste jener fein und lebendig charakterisierten Portraitgestalten, deren meisterhafte Ausführung in mattschimmerndem Marmor den lombardischen Künstler der römischen Prälatenschaft besonders empfehlen musste. Die beiden weiblichen Heiligen in den Nischen sind nicht mehr von

---

[1]) Ich habe über diese Skulpturen in »Rom in der Renaissance« ausführlich gehandelt und dort das vergleichende Abbildungsmaterial gegeben.

[2]) Dieselben Ornamente kehren an den Sarkophagen der Kardinäle Fornari und Sclafenatus im Gange zur Sakristei von St. Agostino wieder. Sclafenatus war Mailänder von Geburt und starb im Jahre 1497. Sein Sarkophag ging jedenfalls aus der Werkstätte seines Landsmannes Bregno hervor. Vergl. Tosi, a. a. O. IV, Tav. XCVI.

Andrea selber ausgeführt, wir erkennen vielmehr in den zierlichen Figuren mit dem antiken Diadem auf den wellenförmig gekräuselten Haaren mühelos dieselbe Schülerhand, welche in S. Maria Maggiore den Statuenschmuck am Doppelgrabe zweier französischer Prälaten gearbeitet hat.

Petrus und Paulus dagegen, wiederum als Halbfiguren in der Doppelnische über dem Toten angebracht, verraten nicht nur in jeder Einzelheit die innigsten Beziehungen zu den Aposteln des Lebretto-Grabes, in ihnen ist auch Bildung und Charakter der beiden Heiligen, die Meister Andrea mehr als alle anderen kopiert hat, für alle Zukunft festgestellt. So hatte der Meister die Apostelfürsten schon ein Jahr früher am

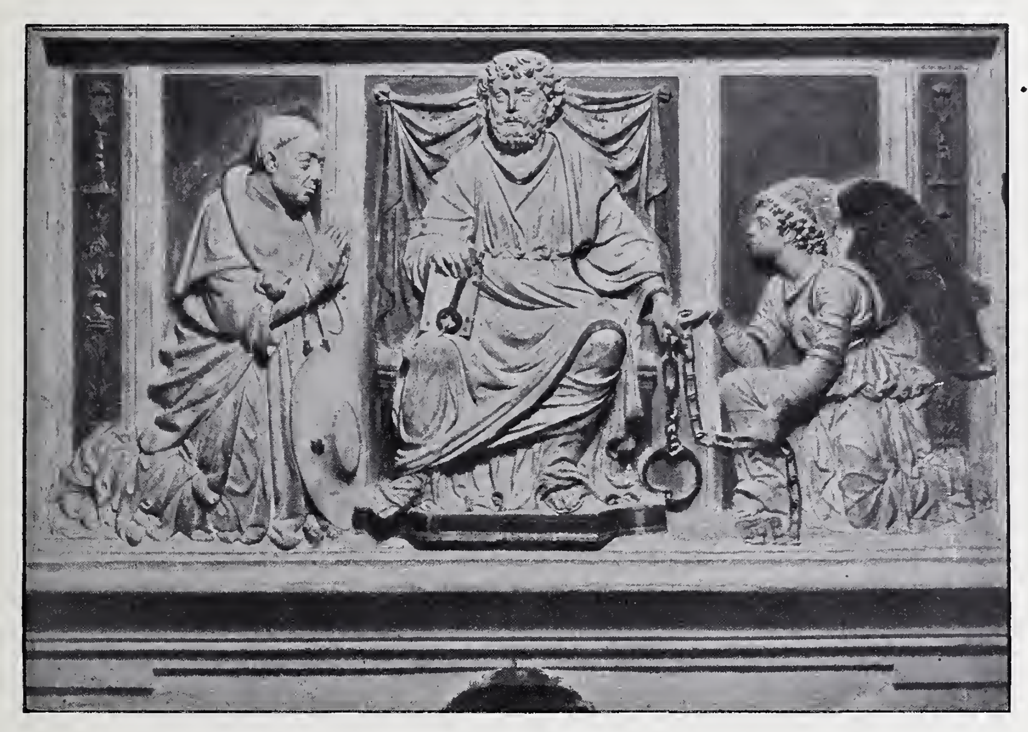


Abb. 3. Andrea Bregno
Grabdenkmal des Niccola von Cusa
S. Pietro in Vincoli zu Rom

Borgia-Altar gebildet, so stellt er sie uns später noch unendlich oft, am Quercia-Altar, am Grabmal Savelli und anderswo, vor. Die Verbindung zwischen dem Lebretto- und Alanus-Denkmal ist damit hergestellt — sie lässt sich sogar in der ähnlichen Fassung der Grabschrift verfolgen —, und gegen ihren gemeinsamen Zusammenhang mit dem Savelli-Monument kann kein Einspruch mehr erhoben werden. Die Herkunft aus einer Künstlerwerkstätte, welche sich im architektonischen Aufbau der drei Denkmäler so deutlich verrät, spricht sich auch in dem Skulpturenschmuck mit aller Schärfe aus, wo wir die merkwürdige Entwickelung Meister Andreas von frisch erfindendem Naturalismus zu allmählicher Erstarrung in stets sich wiederholenden Motiven vor allem an den Reliefstatuen des Paulus und Petrus verfolgen können.

Der ganz besonders ausdrucksvolle Typus des letzteren am Lebretto- sowohl wie am Alanus-Grabe führt uns dann endlich weiter auf das köstliche Grabrelief des Kardi-

nals Niccola von Cusa in S. Pietro in Vincoli,[1]) der im Jahre 1464 »santissimamente« in Todi gestorben war und bei den Ketten des Apostelfürsten die letzte Zuflucht für sein sterblich Teil gefunden hatte (Abb. 3). Eine einfache Steinplatte bezeichnet am Boden die Grabstätte; aber darüber an der Wand ist eine wohlerhaltene Reliefplatte eingemauert, an welcher selbst die Farben des blau getönten Hintergrundes und die reiche Vergoldung, welche Meister Andrea fast immer angewandt hat, wenig beschädigt sind. Hier thront St. Peter selbst in der Mitte und hält in der Rechten Buch und Schlüssel auf das Knie gestützt, während die Linke die Ketten erfasst, welche ihm ein Engel mit mächtigen goldenen Schwingen knieend darreicht. Links kniet in anbetender Haltung, entblöfsten Hauptes, der Kardinal, die feinen, behandschuhten Hände betend erhoben, den mächtigen runden Hut vor sich an die Knie gelehnt.

Zunächst giebt sich der Apostelfürst selbst als Vater aller späteren Petrustypen zu erkennen. Hier schon die krausen Locken, der kurze struppige Vollbart, die niedrige Stirn wie am Lebretto-Grabe, hier schon die ähnliche Haltung des Buches, dieselben ausdrucksvollen Finger wie am Alanus-Denkmal, hier endlich das Motiv des ausgestreckten Zeigefingers der Rechten, das wir schon am Franziskus, Petrus und Johannes in Araceli beobachten konnten. Dieselbe eigentümliche Fingerhaltung entdecken wir an der zierlichen Linken des erwartungsvoll und ehrerbietig zu Petrus aufschauenden Engels, eine der schönsten und reinsten Schöpfungen aus der Geisterwelt, die dem Künstler überhaupt gelungen ist. Er ist diesem Engeltypus mit dem klassischen Profil, dem Stirnband, unter welchem die kurzen Locken hervorquellen, dem lang herabfliefsenden, am Gürtel in bauschigen Falten aufgenommenen Gewande, den engen goldgesäumten Ärmeln, in allen seinen Engeln an den römischen Grabmälern treu geblieben bis zu jenen herrlichen Heiligtumshütern am Madonnenaltar in S. Maria della Quercia. Auch der würdige Kardinal findet seinesgleichen unter den keineswegs zahlreichen Portraitstatuen an den Grabdenkmälern Roms, die sich nach Stifterart knieend ihrem Schutzheiligen oder der Madonna empfehlen. Die Apostelreliefs in S. Clemente mit dem knieenden Bartolomeo Roverella gelten schon längst als Arbeiten des Andrea Bregno, und niemand wird behaupten wollen, dass ein anderer als er die ganz ähnlichen Reliefs am Riario-Denkmal[2]) in den SS. Apostoli gearbeitet haben kann. Ja, wie die Grabstatue Roverellas mit Recht als ein Meisterstück Andrea Bregnos gepriesen worden ist, so dürfen wir denselben berühmten Namen auch für die Grabstatue des jungen Riario in Anspruch nehmen, der so schändlich gelebt hat und so gottselig gestorben ist. Erkennen wir doch endlich seine Hand sogar mit aller Deutlichkeit an den guirlandentragenden Putten des Sarkophages. In ganz derselben Weise also, wie sich der lombardische Meister mit Dalmata in die Arbeit des Roverella-Denkmals teilte, hat er mit Mino da Fiesole das Riario-Monument gemeinsam ausgeführt: beide Male sind ihm die Apostelfürsten mit ihren Schutzbefohlenen und die Grabstatue des Verstorbenen zugefallen, nachdem er am Grabmal des Kardinals Cusa zuerst seine Kunst als Portraitbildner bewährt hatte.

Können wir an dem reichen plastischen Schmuck aller dieser Monumente Meister Andreas Entwickelung als Bildhauer aufs klarste verfolgen und seinen Ruhm begreifen, so dürfen wir über der Bewunderung des »Statuarius celeberrimus« den »gran componitore cum belleza« nicht vergessen. Giebt er sich als solcher auch vor allem in seinen drei berühmten Tabernakeln zu erkennen, so hat er doch auch in der Grab-

[1]) Tosi, a. a. O. III, Tav. LXII.

[2]) Tosi, a. a. O. II, Tav. XXVII.

architektur zwei völlig neue Typen erfunden und entwickelt. Die Komposition des wohlproportionierten Grabmals Lebretto hat er selber in Araceli und S. Prassede wiederholt; das Grabmal des Cristoforo della Rovere, an welchem Mino da Fiesole allein die Madonna gearbeitet hat, wurde ein Musterdenkmal für Andreas vielbeschäftigte Werkstätte. In den Monumenten Rocca (gest. 1482) in der Sakristei von S. Maria del Popolo, Superanzio (gest. 1495) in S. Maria sopra Minerva, Didacus ex Valdes (gest. 1506) in S. Maria in Monserrato, Costa (gest. 1508), ebenfalls in S. Maria del Popolo, ist das Monument des Cristoforo della Rovere nicht nur im Aufbau genau wiederholt; die Nachahmung lässt sich fast immer in allen Einzelheiten bis hinauf zum Lünettenrelief verfolgen. Ja, selbst das mafsvoll schöne Flachrelief der Pilaster, dessen zarte Blätter und Ranken sich aus kandelaberartiger Basis heraus entwickeln, der reizende Architravschmuck der Engelköpfe mit den herabhängenden Fruchtbouquets, die sich abwechselnden Palmetten und Masken am Lünettenbogen — alles das ist am Rovere-Denkmal zuerst verwandt und mit gröfster Unbefangenheit in allen übrigen Grabmälern wiederholt worden. Nur durch die lebendige Frische des leicht stilisierten Eichenlaubes an den Pilastern, durch die klassische Schönheit der Grabstatue, vor allem aber durch die einfach edlen Verhältnisse wird das Rovere-Denkmal sich stets als Meisterarbeit dem Schülerwerk gegenüber zu erkennen geben.[1])

Wie bestimmend der Einfluss war, den Andreas Genius jahrzehntelang auf die römische Skulptur ausgeübt hat, erkennt man endlich an einer kleinen Gruppe von Marmoraltären, die zum Teil der Meister, zum Teil die Schüler ausgeführt haben. Fast alle lassen sie sich zwanglos auf einen Grundtypus zurückführen, alle sind sie von demselben Manne gestiftet worden.

Der Name des »Guillermus de Pereriis« ist bis heute so unbekannt geblieben, wie es bis vor kurzem der des Andrea Bregno war. Er begegnet uns auch nur gelegentlich in den Diarien und Ceremonienbüchern von Sixtus IV bis auf Alexander VI, wenn er einmal in einer Messe die Oration liest, oder, wie es ihm als Auditor di Rota zukam, dem Papst die Mitra hält. Hat man dem wackeren Rechtsgelehrten doch selbst den ehrlichen Namen entstellt, wenn man ihn bald Pertia, bald Perrieri, dann wieder Perrera nannte und zu einer spanischen Kreatur Alexanders VI machen wollte.[2])

---

[1]) Die Grabmäler Bonsi in S. Gregorio und Brusati in S. Clemente hat schon Gnoli als Arbeiten des Luigi Capponi, des besten Schülers Andrea Bregnos, nachgewiesen; auf ihn und andere Schüler Andreas gehen ferner die Grabmäler Boccaccio in S. Maria della Pace, Ausia in S. Sabina, Cicala in S. Giovanni de' Genovesi, Pallavicini in S. Maria del Popolo zurück. Am Doppelgrab der Brüder de Levis in S. Maria del Popolo ist sogar der ritterliche Heilige Eustachius unten rechts mit dem flatternden Fähnlein in der erhobenen Rechten nach dem bärtigen Kriegsmann am Piccolomini-Altar in Siena kopiert.

[2]) Schon Jakob von Volterra (Muratori, Rer. Ital. scriptores XXIII, 1, p. 200) und der Notar von Nantiporto erwähnen Messer Guglielmo Pertia, auditore di Rota, der am 5. Tage der Exequien Sixtus' IV, am 26. August 1484, in der Messe des heiligen Geistes, bevor die Kardinäle ins Konklave gingen, die Oration sprach (Muratori, Rer. Ital. scriptores III, 2, p. 1091). Im Diarium Burchards tritt er häufiger auf (vergl. Register in der Ausgabe von Thuasne); die sichersten Aufschlüsse über ihn erhalten wir durch seine Grabschrift in S. Maria del Popolo: GULIELMO DE PERERIIS GALLO AQUITANO CONDOMIENSI IURE CONSULTO CLARISS. PER AN. XXIIII SACRI PALATII APOSTOLICI AUDITORI INTEGERRIMO OB EXEMPLARIS VITAE INNOCENT. SINGULAREM DOCTRINAM CETERASQUE EIUS ANIMI DOTES EXEQUTORES (sic) EX TESTAMENTO B. M. P. AN. MD QUI UBI OMNIA CHRISTI PAUPERIBUS RELIQUIT ANN. AGENS LXXX OBIIT ROMAE

Und doch muss der in Aquitanien geborene französische Prälat einer der hochsinnigsten Beschützer der Künste gewesen sein, die am Ausgange des Quattrocento die Kurie zierten. Vierundzwanzig Jahre lang lebte er als Auditor di Rota am römischen Hof, und als er, achtzigjährig, im Jahre 1500 starb, wurde er in S. Maria del Popolo unter einem drei Jahre früher von ihm selbst gestifteten Marienaltar bestattet.[1])

Als Gönner des Antonazzo Romano, dem er die Kapelle des Peter Altissen in S. Maria della Pace zur Ausmalung übertrug, begegnet uns Periers in einem sehr merkwürdigen Künstlervertrag vom 12. November 1491.[2]) Von den Altären, die er einen nach dem anderen in die Hauptkirchen Roms gestiftet hat, lassen sich nicht weniger als acht mit Bestimmtheit nachweisen, mag auch der Altar von St. Peter, der in der alten Basilika links vom linken Seiteneingange stand, spurlos verloren gegangen sein.[3]) In allen diesen Altarwerken wiederholt sich derselbe einfache Aufbau, der sich als das untere Stockwerk des Piccolomini-Altares charakterisieren lässt, wenn man an die Stelle des Heiligenbildes in der Mitte eine dritte Nische mit einer Statue setzt.

Nach S. Giovanni in Laterano hat Wilhelm von Periers nicht weniger als drei Altäre gestiftet, unter denen das Kreuzigungsrelief vom Jahre 1492, das heute völlig vergessen in einem Seitenraum des Lateranischen Baptisteriums hoch in die Wand eingemauert ist, allein aus dem sonst regelmäfsig durchgeführten Schema des dreigeteilten Nischenaltares herausfällt.[4]) Ist es wieder Luigi Capponi, Andreas bedeutendster

---

XV KAL. DECEMBRIS INCREDIBILI APUD OMNES DE SE RELICTO DESIDERIO (vergl. Forcella, Iscrizioni delle chiese e d' altri edificii di Roma I, p. 330, Nr. 1251).

Eine Medaille Periers' von Candida publizierte E. Müntz, Les arts à la cour des papes (Innocent VIII jusqu'à Pie III), Paris 1898, p. 145.

Zwei Notizen über ihn vom Jahre 1491 als Testamentsvollstrecker des Peter Altissen vom Jahre 1500, wo es heifst, dass für sein Grab in S. Maria del Popolo 50 Florinen bezahlt wurden, finden sich bei Domenico Jacovacci, Repertorii di Famiglie (Cod. Vat. Ottobonian. 2552, p. 514).

[1]) Ambr. Landucci [Origine del tempio .... detto oggi del popolo, Roma 1646, p. 163, n. 6] sah das Grab noch an seinem ursprünglichen Platz: Partendosi dal coro, passato l' altar di Santa Lucia a canto a questo dalla parte della Sagrestia, vi si trova il sepolcro di Guglielmo Perrerii tutto di marmi bianchi con tre bellissime statue con l' epitafio che comincia: Gloriosae Mariae etc.

[2]) Abgedruckt im Buonarotti 1868, IV, p. 163 Anm. 2.

[3]) Dagegen hat sich bei Grimaldi Inschrift und Beschreibung erhalten (Codex Barberinus XXXVI, 50, p. 100).

Altare est totum marmoreum sculptris imaginibus ante principis Apostolorum, sanctorum Pauli in dextris, S. Andreae in sinistris ornatum. Infra incisa est haec inscriptio:

GUILLERMUS DE PERERIIS AUDITOR HOC ALTARE DEO
ET SANCTIS APOSTOLIS DEDICAVIT
ANNO DOMINI MCCCCLXXXXI

cum eius insigni gentilicio.

Auf der Rückseite p. 100*b* sieht man den Altar auf hoher Basis dreigeteilt wie der Altar in S. Paolo. Die drei Heiligen erscheinen in Nischen, die nicht durch Pilaster, sondern durch Säulen getrennt sind. Oben am Fries sieht man Engelsköpfe zwischen herabhängenden Fruchtbüscheln. In den vatikanischen Grotten, deren wiederholten Besuch ich der Güte Sr. Excellenz des früheren Preufsischen Gesandten am päpstlichen Hof Herrn von Bülow verdanke, findet sich vom Periers-Altar heute keine Spur.

[4]) Inschrift:

GUILLERMUS DE PERERIIS AUDITOR DEO SALVATORI NOSTRO DEDICAVIT.
AN. D. MCCCCLXXXXII.

Schüler, der hier noch einmal dasselbe Thema behandelt hat, welches ihm im Altarrelief des Spitals der Consolazione schon viel besser gelungen war? Hat hier ein anderer Lombarde gearbeitet, der am Rahmen Meister Andreas Lieblingsmotiv — die Engelsköpfe zwischen den Fruchtbouquets — kopierte und sich für die Komposition am Relief der Consolazione inspirierte? Jedenfalls verraten die Einzelgestalten des Altars, welchen der Stifter dem Salvator weihte, der etwas plumpe Kruzifixus, die leise klagende Madonna, der laut stöhnend die Hände ringende Johannes im Lateran und in der Consolazione die innerlichste Verwandtschaft miteinander.

Alle Periers-Altäre sind in den neunziger Jahren des Quattrocento entstanden, als Meister Andrea also schon ein Alter erreicht hatte, in dem Schaffenskraft und Phantasie erlahmen. Kann es daher nicht wundernehmen, wenn besonders die späteren Altarwerke Hilfe von Schülern erkennen lassen, so beweist doch der Kontrakt, den Bregno im Jahre 1490 mit dem Domvorstand von S. Maria della Quercia für das Tabernakel des Hochaltars schloss, dass er von der Müdigkeit des Alters noch nichts verspürte. Hatte er doch noch kurz vorher für seinen Gönner das anmutige Altärchen der Heiligen Stephanus und Laurentius gearbeitet, das aus S. Lorenzo fuori le mura in eine Seitenkapelle von S. Agnese gebracht wurde und den Typus des Periers-Altares zuerst in bescheidenen Verhältnissen feststellt.[1] Wie viel Zartsinn, Formgefühl und Frische offenbart sich noch in dieser Schöpfung eines neunundsechzigjährigen Mannes! Das leicht stilisierte Kandelaberornament der Pilaster, welches in allen Periers-Altären wiederholt wird, leitet seinen Ursprung bis auf den Piccolomini-Altar zurück, wo uns auch zuerst die Engelsköpfe zwischen den herabhängenden Fruchtbouquets begegnen. Die beiden ganz jugendlichen Diakonen, die einander wie Zwillingsbrüder gleichen, tragen alle Stileigentümlichkeiten ihres Meisters zur Schau: die geschlitzten pupillenleeren Augen, die niedrige Stirn, die hohen Brauen und den zierlichen, leicht geöffneten Mund. Die Hände sind so klein und knochig, die Finger so lebendig und schlank wie die Hände der Heiligen an den Cusa- und Lebretto-Denkmälern, denen Laurentius und Stephanus auch in der Zartheit der Empfindung nahestehen. Wie auch hier an den einmal gegebenen Typen festgehalten wurde, erkennt man deutlich, wenn man die Märtyrerdiakonen von S. Agnese dem etwa gleichzeitig entstandenen hl. Laurentius des Quercia-Altares gegenüberstellt.

Die Periers-Altäre in S. Giovanni in Laterano sind heute zerstückelt, und wir müssen mühsam ihren Statuenschmuck aus den zahlreichen Skulpturenfragmenten zusammensuchen, die in Kirche, Sakristei und Kloster in die Wände eingemauert sind. Der ältere der beiden Altäre wurde im Jahre 1492 den Heiligen Johannes dem Täufer und Johannes dem Evangelisten geweiht[2] und mit ihren Marmorbildern geschmückt, zu denen sich noch als Dritter Jacobus, der Bruder des Johannes, gesellte.[3] Im rechten Seitenschiff der Basilika ist Jacobus eingemauert mit den vier Pilastern, die einst die Nischen trennten; an der Nordwand des Klosterhofes sieht man einander

[1]) Tosi, a. a. O. IV, Tav. CV.

[2]) Die Inschrift bei Forcella, Iscrizioni VIII, p. 26, Nr. 45:

GUILLELMUS DE PERERIIS AUDITOR SANCTORUM JOHANNIS BAPTISTAE
ET EVANGELISTAE DED.
ANNO MCCCCLXXXXII.

In der Lateranskirche selbst wird man nach beiden Inschriften vergeblich suchen.

[3]) Ebenso ist der Altar in S. Maria del Popolo nur der Madonna geweiht, die aber von Augustin und Katharina begleitet ist. Ich finde nachträglich bei Onofrio Panvinio, Le sette chiese di Roma, 1570, p. 158 meine Rekonstruktion der beiden Altäre bestätigt.

gegenüber die beiden Johannesfiguren; in der alten Basilika war der Altar am äufsersten Ende des linken Seitenschiffes aufgestellt.[1])

Als Patron der Kirche hat der Täufer jedenfalls die Mitte eingenommen, rechts und links erblickte man das Brüderpaar, und der einfache architektonische Rahmen

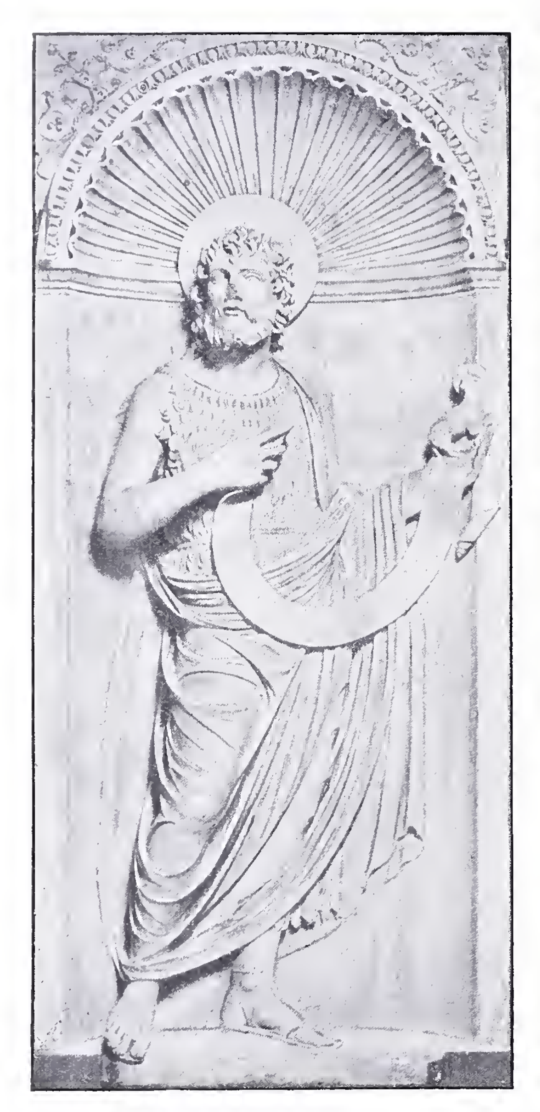


Abb. 4. Andrea Bregno
Johannes der Täufer



Abb. 5. Andrea Bregno
Johannes der Evangelist

Vom Periers-Altar in S. Giovanni in Laterano zu Rom

war ganz derselbe wie in S. Agnese, nur dass den beiden Statuen dort hier noch eine dritte zugesellt wurde. Wer den Piccolomini-Altar in Siena kennt, der begrüfst im S. Giovanni Battista sofort einen alten Bekannten (Abb. 4). Die Phantasie Meister Andreas war ermüdet, die einmal geschaffenen Idealbilder von häufiger vorkommenden Heiligen

[1]) Rasponi, De basilica et patriarchia Lateranensi, Romae 1656, p. 66.

hatte er von jeher einfach wiederholt; so begnügte er sich auch im Täufer, gewissenhaft am alten Typus festzuhalten, den er am Piccolomini-Altar zuerst, aber keineswegs zuletzt verwandt hat. Zug für Zug, Falte für Falte ist der Täufer des Periers-Altars nach dem in Siena kopiert.

Höchst eigenartig in der Erfindung ist dagegen der herrliche Johannes mit dem üppigen Lockenschmuck, der niedrigen Stirn, der geraden Nase und den schwellenden Lippen (Abb. 5). Dieser christliche Antinous wurde noch einmal im umgekehrten Sinne



Abb. 6. Andrea Bregno
Periers-Altar
In der Cappella di S. Gregorio in S. Paolo fuori le mura zu Rom

im Lateranischen Baptisterium wiederholt, wo die Faltengebung vereinfacht ist, der Apostel aber, welcher dem knieenden Leo I den Kelch darbietet, als Linkshänder erscheint. Und was für ein grober Geselle ist überdies unter Capponis Händen, dem das Relief heute zugeschrieben wird, aus Meister Andreas schönheitsstrahlendem Jünglingsbilde geworden, in dem der lombardische Meister seinen klassischen Idealen vielleicht am nächsten gekommen ist! Der dritte Heilige, Jacobus major, kommt sonst in Andreas Kunst nicht wieder vor, und diesem Umstande verdankt er wohl seine etwas gröfsere Originalität. Und doch verleugnet er in Gesichtsbildung, in Faltengebung und in der Behandlung der sorgfältig gearbeiteten Hände und Füfse keinen

Augenblick seine Abstammung, über welche uns auch ein Vergleich mit dem Andreas des Piccolomini-Altars beruhigen kann, dessen Haare ebenso struppig über die Stirn herniederfallen und der sein Kreuz in derselben eigentümlichen Weise mit dem vorgestreckten Zeigefinger hält, wie Jacobus seinen Pilgerstab.

Der zweite Periers-Altar im Lateran entstand schon im folgenden Jahre und war Gott und den Heiligen geweiht, deren Bilder ebenfalls zerstückelt sich noch in Klosterhof und Sakristei erhalten haben.[1] Es waren die Heiligen Lukas, Laurentius und Markus, von denen die ersten zwei in der Sakristei, der letztere im Klosterhof neben den Johannesstatuen eingemauert sind. Der Zusammenhang der drei Statuen giebt sich sofort durch die gleichen Verhältnisse und dieselbe ornamentale Einfassung kund, vor allem der überall wiederkehrenden Engelsköpfe in den Ecken über den Nischen. Aber nichts verrät in diesen handwerksmäfsig gearbeiteten, im Ausdruck gequälten Statuen die liebenswürdige Art Meister Andreas selbst. Ein schon verwildertes Glied der lombardischen Schule muss diesen Altar gearbeitet haben; es ist derselbe Künstler gewesen, der wenig früher, im Jahre 1489, den Katharinen-Altar des Kardinals Costa in S. Maria del Popolo ausgeführt hat.

Der wiederum schon im folgenden Jahre, 1494, entstandene Periers-Altar in S. Paolo fuori le mura war bis heute ebenso verschollen wie die beiden Altäre im Lateran, obwohl er noch, freilich durch moderne Übermalung entstellt, in der Kapelle des hl. Gregor im Obergeschoss des Klosters neben der Paulsbasilika erhalten ist (Abb. 6).[2] Wie hier, so müssen wir uns die Periers-Altäre von S. Giovanni wieder zusammengefügt denken, gerade so ist endlich der Marien-Altar in S. Maria del Popolo komponiert. Unten am Sockel, rechts und links vom Wappen des Stifters, den drei Cypressen, eingefasst, ist die Dedikationsinschrift angebracht. Darüber bauen sich zwischen vier schlanken Pilastern drei gleich grofse Nischen mit den Heiligenstatuen auf, und ein antikes Gebälk von schönen Verhältnissen krönt das Ganze. Der Titelheilige behauptet die Mitte: Paulus mit Buch und Schwert; links erscheint Petrus mit erhobenen Schlüsseln, rechts Bartholomäus mit dem Messer. Wie an den Pilastern das bekannte Kandelaberornament, am Fries die Engelsköpfe zwischen den Fruchtbüscheln verwandt worden sind, so entdeckt man auch an den sorgfältig gearbeiteten Apostelstatuen nicht viel Neues. Allerdings lässt sich Bartholomäus, eben weil ihn Meister Andrea wiederum nur ein einziges Mal gebildet hat, nicht direkt auf ältere Typen zurückführen, trägt er auch Buch und Messer in ganz ähnlicher Weise wie der hl. Laurentius seine Symbole in S. Agnese. Aber Petrus und Paulus, die mächtigen

[1] Die Inschrift findet sich nur bei Laurentius Schrader, Monumentorum Italiae libri quatuor Helmaestadii 1592:

IN BASI ARAE CUIUSDAM MARMOREAE.
GUILIELMUS DE PERERIIS AUDITOR DEO ET HIS SANCTIS DEDIC.
ANNO MCCCCXCIII.

[2] Die Inschrift bei Forcella, a. a. O. vol. XII, p. 14, Nr. 17, wo auch der ursprüngliche Standort im Portikus, rechts vom Haupteingang der Basilika, angegeben wird:

D. O. M.
HIC INVENTUM FUIT CAPUT S. PAULI APOSTOLI.
GUILLERMUS DE PERERIIS AUDITOR HOC ALTARE DEO ET HIS SANCTIS DEDICAVIT.
ANNO MCCCCLXXXXIIII.

Ich verdanke die Photographie der Güte meines verehrten Freundes Professor E. Petersen in Rom.

Schirmherren der ewigen Stadt, und als solche an Grabmälern und Altären den Auftraggebern und Andächtigen stets ein willkommener Schmuck, wurden wie gewöhnlich ohne weiteres nach den so oft verwandten, den Gläubigen längst vertrauten Vorbildern kopiert. Zeitlich zwischen den Statuen der Apostelfürsten am Quercia-Altar und am Savelli-Grabmal entstanden, stimmen sie mit ihnen in jeder Bewegung, in Gesichtsbildung und Faltengebung überein, und diesmal ist Petrus auch in der Haltung von Buch und Schlüsseln getreu nach dem Tabernakel in Viterbo kopiert.

Drei Jahre vergingen, da stiftete Wilhelm von Periers den achten und letzten seiner Altäre in S. Maria del Popolo, unter dem er selbst die letzte Ruhestätte fand.[1]) Hier empfehlen sich die Madonna, Augustin und Katharina, die schon am Grabmal Fortiguerra in S. Cecilia die Todesruhe des kriegerischen Kardinals bewachen, noch einmal in enger Gemeinschaft der Verehrung der Gläubigen. Die Madonna begegnet uns selten unter den Heiligenscharen Andreas; er überliefs ihre Ausführung gern seinen Mitarbeitern an den Kardinalsgräbern, Mino da Fiesole und Giovanni Dalmata. Aber zu Capponis Madonna am Kruzifixus im Spital der Consolazione verrät diese Maria ebenso nahe Beziehungen wie zur hl. Monica am Grabmal der im Jahre 1477 verstorbenen Mutter des Kardinals Piccolomini im Hof des heutigen Marineministeriums. Hier grüfst uns auch St. Augustin wie ein alter Bekannter, nachdem er uns zuerst am Borgia-Altar begegnet ist, wo er, wie es sich gehört, noch den Bischofsstab in der Rechten hält. Dann wurde er im umgekehrten Sinne von Meister oder Schüler dreimal kopiert, am Grabmal Fortiguerra, am Grabmal der Costanza Piccolomini und endlich am Marien-Altar in S. Maria del Popolo. Auch die hl. Katharina endlich wurde hier nicht neu gebildet; sie begegnet uns mit leichten Veränderungen schon am Grabmal des jüngeren Kardinals de Levis (gest. 1489) in S. Maria Maggiore, dessen Beziehung wiederum zum Piccolomini-Altar in Siena durch die Wiederholung des hl. Eustachius gesichert ist.

Hat Wilhelm von Periers auch nach S. Maria Maggiore den dreiteiligen Altar gestiftet, den man heute zerstückelt in einer der Sakristeien sieht? Die Komposition des Altares war dieselbe wie in S. Maria del Popolo, Maria in der Mitte, links und rechts die Heiligen Bernhard und Hieronymus, die man noch jetzt nebeneinander in die Wand gelassen sieht gegenüber der Madonna, welche ihrerseits in einen Altar eingezwängt ist, in den sie nicht gehört. Im Stil lässt sich ein Zusammenhang mit der Schule Andreas nachweisen, ist auch die Arbeit z. B. an dem sklavisch kopierten Pilasterornament weit gröber als am Periers-Altar in S. Maria del Popolo. Die Madonna erscheint hier und dort in ganz derselben betenden Haltung, in ganz derselben Tracht; nur hat sie in S. Maria Maggiore alle Zartheit und Anmut verloren. Den hl. Hieronymus finden wir in derselben würdigen Kardinalstracht, ebenso nachdenklich in einem Buche blätternd, schon am Borgia-Altar und am Tebaldi-Grabmal in der Minerva.[2])

---

[1]) Die Inschrift, welche noch unter dem Altar selbst erhalten ist, lautet:

GLORIOSAE MARIAE SEMPER VIRGINI
GUILLERMUS DE PERERIIS AUDITOR OBTULIT
AN. DO. MCCCCLXXXXVII.

Forcella I, p. 328, Nr. 1237.

[2]) Die Zugehörigkeit zu den Periers-Altären lässt sich nicht mit Sicherheit feststellen, weil die Stiftungsinschrift nirgends erhalten ist, weder bei Forcella noch bei De Angelis und Valentini in ihren umfangreichen Monographien der Basilica Liberiana.

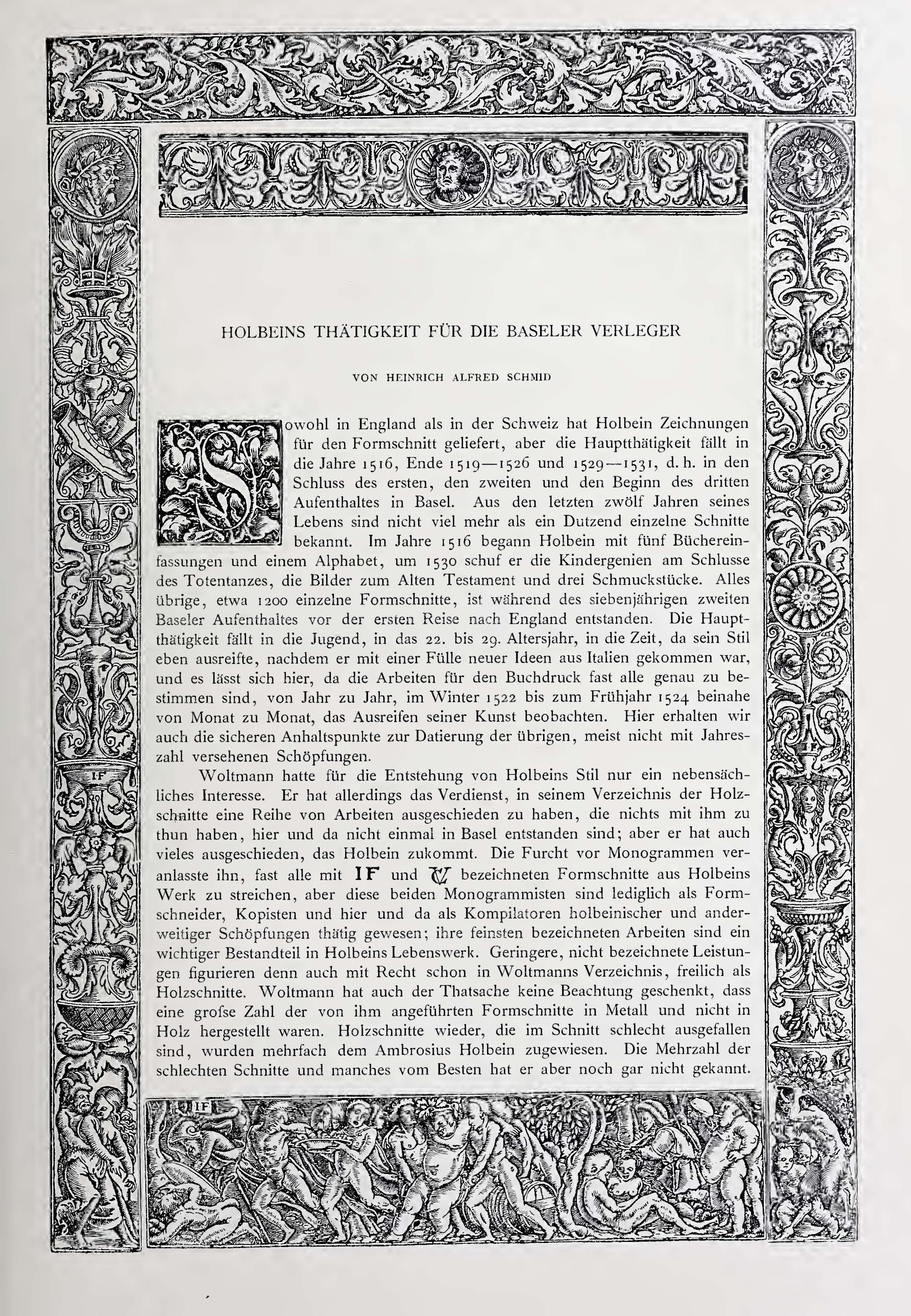
Die Zahl der Periers-Altäre, von denen man heute auch nicht einen mehr an seinem ursprünglichen Standort suchen darf, ist hiermit erschöpft. Das letzte Glied in der langen Reihe der Grabmonumente, Tabernakel und Altäre, an denen Meister Andrea in fast atemloser Thätigkeit bis ins höchste Greisenalter hinein gearbeitet hat, ist damit geschlossen, und die Bedeutung der lombardischen Bildhauerschule für die römische Skulptur muss nun in hellem Licht erscheinen.

Andrea Bregno ist allein von allen zugewanderten Bildhauern der Renaissance in Rom zum Römer geworden. Hier lebte er, hier starb er, hier hat er eine kurze Blüte der Plastik gezeitigt, die in der Kontinuität ihrer Entwickelung, in der Geschlossenheit ihres Charakters eine einzigartige Erscheinung ist in der römischen Skulptur. Mit dem Relief am Cusa-Grabe in S. Pietro in Vincoli machte er sich zuerst einen Namen. Es ist eins der schönsten, aber auch das einfachste seiner Denkmäler, das er schon im Monument des Ludovico Lebretto weit überholt. Der knieende Engel am Cusa-Grabe, St. Michael und St. Franziskus am Lebretto-Monument, der Evangelist Johannes im Klosterhof der Laterans sind die eigenartigsten und jugendfrischesten Bilder Meister Andreas in Rom; nur noch in einigen Grabstatuen gelingt es ihm hier später, dem Marmor so viel Leben, eine solche Schönheitsfülle abzuringen. Schon im Borgia-Altar nehmen seine Gestalten die ruhige Haltung an, welche anfangs noch freundlich würdevoll, dann immer ernster und gemessener erscheint. Hier schuf er ja zuerst die Typen der Apostelfürsten, welche in der grofsen Schar seiner Heiligenbilder am häufigsten wiederkehren.

Für die Grabmäler Alanus, Riario, Roverella und Cristoforo della Rovere hat der Lombarde jene herrlichen Portraitstatuen geschaffen, wo wir den Tod in friedlichen Schlummer sich wandeln sehen, weil wir den Hauch des Lebens im durchsichtigen Marmor zu spüren meinen. Die unberührte Schönheit der Engel und den Charakter lebenserprobter Männer verstand Meister Andrea, wenn es galt, mit gleicher Vollendung darzustellen; die Altarwerke, welche er in Rom, Siena und Viterbo schuf, sind ebenso originell erfunden im architektonischen Aufbau wie die Periers-Altäre und beweisen zugleich, wieviel der Meister in Rom an der Antike, vor allem an den Triumphbogen des Konstantin und des Septimius Severus gelernt hat.

Begleiten wir dann endlich den greisen, rastlos thätigen Künstler nach Rom zurück, so führt er uns an das Savelli-Monument, wo dem längst abgeschlossenen Vorrat seiner Formenwelt auch nicht ein einziges neues Motiv hinzugefügt worden ist, wo wir die volle Überzeugung gewinnen, dass die Individualität des Meisters allmählich in einer grofsen fruchtbaren Werkstätte zu Grunde gegangen ist.

Dasselbe lehren uns endlich die Periers-Altäre, eine liebenswürdige Episode in diesem Künstlerleben, für welche das Interesse noch durch die Teilnahme für den Stifter erhöht wird. Ja, in diesen treulich einer vom anderen kopierten Nischenaltären, wo uns überall längst bekannte Heiligengestalten entgegentreten, zeigt sich die Beschränkung Meister Andreas vielleicht am deutlichsten, der noch im hohen Alter an Michelangelos Pietà erfahren musste, dass auch im Marmor eine Seele schlummert, die er selber allerdings niemals zu wecken verstanden hat.



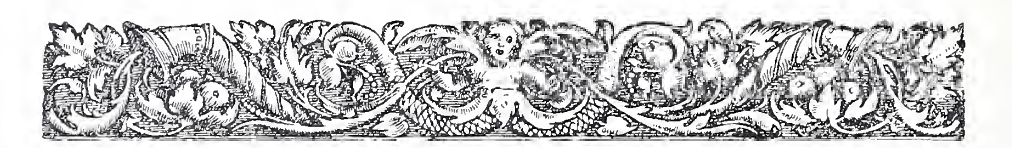
HOLBEINS THÄTIGKEIT FÜR DIE BASELER VERLEGER

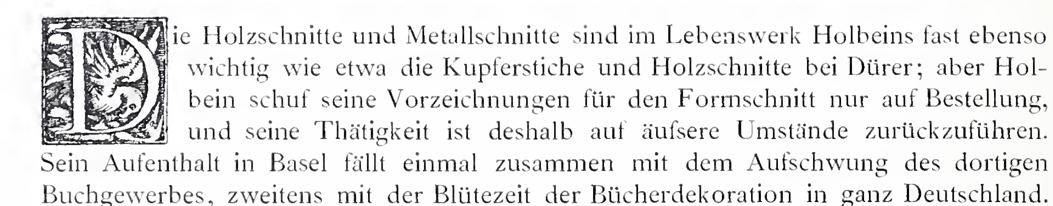
VON HEINRICH ALFRED SCHMID

Sowohl in England als in der Schweiz hat Holbein Zeichnungen für den Formschnitt geliefert, aber die Hauptthätigkeit fällt in die Jahre 1516, Ende 1519—1526 und 1529—1531, d. h. in den Schluss des ersten, den zweiten und den Beginn des dritten Aufenthaltes in Basel. Aus den letzten zwölf Jahren seines Lebens sind nicht viel mehr als ein Dutzend einzelne Schnitte bekannt. Im Jahre 1516 begann Holbein mit fünf Büchereinfassungen und einem Alphabet, um 1530 schuf er die Kindergenien am Schlusse des Totentanzes, die Bilder zum Alten Testament und drei Schmuckstücke. Alles übrige, etwa 1200 einzelne Formschnitte, ist während des siebenjährigen zweiten Baseler Aufenthaltes vor der ersten Reise nach England entstanden. Die Hauptthätigkeit fällt in die Jugend, in das 22. bis 29. Altersjahr, in die Zeit, da sein Stil eben ausreifte, nachdem er mit einer Fülle neuer Ideen aus Italien gekommen war, und es lässt sich hier, da die Arbeiten für den Buchdruck fast alle genau zu bestimmen sind, von Jahr zu Jahr, im Winter 1522 bis zum Frühjahr 1524 beinahe von Monat zu Monat, das Ausreifen seiner Kunst beobachten. Hier erhalten wir auch die sicheren Anhaltspunkte zur Datierung der übrigen, meist nicht mit Jahreszahl versehenen Schöpfungen.

Woltmann hatte für die Entstehung von Holbeins Stil nur ein nebensächliches Interesse. Er hat allerdings das Verdienst, in seinem Verzeichnis der Holzschnitte eine Reihe von Arbeiten ausgeschieden zu haben, die nichts mit ihm zu thun haben, hier und da nicht einmal in Basel entstanden sind; aber er hat auch vieles ausgeschieden, das Holbein zukommt. Die Furcht vor Monogrammen veranlasste ihn, fast alle mit **IF** und CV bezeichneten Formschnitte aus Holbeins Werk zu streichen, aber diese beiden Monogrammisten sind lediglich als Formschneider, Kopisten und hier und da als Kompilatoren holbeinischer und anderweitiger Schöpfungen thätig gewesen; ihre feinsten bezeichneten Arbeiten sind ein wichtiger Bestandteil in Holbeins Lebenswerk. Geringere, nicht bezeichnete Leistungen figurieren denn auch mit Recht schon in Woltmanns Verzeichnis, freilich als Holzschnitte. Woltmann hat auch der Thatsache keine Beachtung geschenkt, dass eine grofse Zahl der von ihm angeführten Formschnitte in Metall und nicht in Holz hergestellt waren. Holzschnitte wieder, die im Schnitt schlecht ausgefallen sind, wurden mehrfach dem Ambrosius Holbein zugewiesen. Die Mehrzahl der schlechten Schnitte und manches vom Besten hat er aber noch gar nicht gekannt.

Die Angaben über das Vorkommen der Formschnitte geben endlich keinen genügenden Anhaltspunkt zu einer chronologischen Übersicht. Fast alles ist erheblich früher entstanden, als man nach Woltmann annehmen müsste. Ganz irreleitend ist das Verzeichnis der Initialen. Nur von wenigen Zieralphabeten Holbeins sind Probedrucke erhalten, so dass das ganze Alphabet auf einem Blatte beisammen zu sehen ist; man kennt blofs die einzelnen Buchstaben aus den Büchern, in denen sie verwendet wurden. Hier aber wurden Initialen der verschiedensten Gröfse, Entstehungszeit, Herkunft und Ausführung oft genau zu demselben Zweck angewandt. Bestellt, vorgezeichnet und ausgeführt wurde aber in der Regel ein ganzes Alphabet zu gleicher Zeit. Jeder Buchstabe wurde dann mit einer ähnlichen Darstellung geschmückt; die Gröfse des Quadrates, in dem das Bildchen Platz fand, die Einfassung, der Grund, von dem sich die Darstellung abhob, und immer die Technik des Schnittes war beim ganzen Alphabet dieselbe. Woltmann hat nun ahnungslos Initialen verschiedener Ausführung und Entstehungszeit, Holzschnitte und Metallschnitte, sogar Initialen erheblich verschiedener Gröfse, als Bestandteile eines und desselben Alphabetes unter einer Nummer als Holzschnitte angeführt. Endlich sind die Mafse aus einem mir nicht recht erklärlichen Grunde öfters um 2 mm zu grofs angegeben. Sein mangelndes Interesse für das Künstlerische im engeren und eigentlichen Sinne, für das Aussehen der Bilder, für das Technische hat sich vielleicht nirgends so sehr gerächt wie hier.[1]) Der Katalog des Holzschnittwerkes sollte etwas mehr als 450 statt blofs 270 (bezw. 272) Nummern enthalten.





Die Holzschnitte und Metallschnitte sind im Lebenswerk Holbeins fast ebenso wichtig wie etwa die Kupferstiche und Holzschnitte bei Dürer; aber Holbein schuf seine Vorzeichnungen für den Formschnitt nur auf Bestellung, und seine Thätigkeit ist deshalb auf äufsere Umstände zurückzuführen. Sein Aufenthalt in Basel fällt einmal zusammen mit dem Aufschwung des dortigen Buchgewerbes, zweitens mit der Blütezeit der Bücherdekoration in ganz Deutschland.

[1]) Seit Woltmann hat Vögelin die wichtigsten Beiträge zur Kenntnis von Holbeins Holzschnittwerk geliefert. Im Repertorium Bd. II (Über die Bibelillustrationen für Basel und über die Icones), Bd. V S. 179 (über die Kebes-Tafel) und Bd. I S. 345 (»Wer hat Holbein die Kenntnis des klassischen Altertums übermittelt?«) und im Züricher Neujahrsblatt, herausgegeben von der Stadtbibliothek 1879—1882 (»Die Holzschneidekunst in Zürich im XVI Jahrhundert«). Aufserdem finden sich bei Butsch, Bücherornamentik der Renaissance Bd. I, einige glückliche Kombinationen und eine Anzahl von Abbildungen holbeinischer Werke, auch solcher, die bei Woltmann noch nicht aufgeführt sind. Bei Heitz und Bernoulli, Baseler Büchermarken, die Abbildungen fast aller Signete und zahlreicher Titeleinfassungen Holbeins und seiner Mitarbeiter, auch eine Reihe wichtiger Daten über die Baseler Verleger aus der Feder des an zweiter Stelle genannten Verfassers. Die Angaben über die Urheber der einzelnen Formschnitte hier freilich zum Teil sehr unkritisch. Dagegen befindet sich die unter Nr. 67 citierte Bibelausgabe Petris von 1524 wirklich in Kolmar, was in unserer Recension Repertorium Bd. XVIII bezweifelt wurde. Wir citieren die Reproduktionen lediglich: »Butsch, Taf.« und »Heitz Nr.«, ebenso die bei Wessely, Das Ornament und die Kunstindustrie Bd. I.

Der Totentanz ist die einzige Holzschnittfolge, die nicht zum Schmuck oder zur Illustration eines Textes bestimmt war; aber auch sie ist auf Bestellung geschaffen worden.

Die Offizinen, die zu Ende des XV Jahrhunderts für die bildende Kunst in Basel von Bedeutung gewesen waren, gehen seit 1516 allmählich ein. Dagegen begann, eben als Holbein zum ersten Male sich in seiner neuen Heimat niederliefs, von hier aus die massenhafte Verbreitung der Schriften, die dem Interessenkreis der Humanisten, namentlich des Erasmus, angehörten, so dass Basel binnen kurzem der erste Verlagsort Deutschlands für lateinische Bücher wurde.[1]) In den Jahren 1520—1527, da Froben klagte, dass nur noch Schriften für und wider Luther gekauft würden, sank allerdings die Zahl auf etwa 45. Dafür kam jetzt die Verbreitung reformatorischer Schriften hinzu.[2])

Drei lebenskräftige Offizinen sind zu Holbeins Zeit in Basel auch erst eröffnet worden, und sie haben ihre Drucke nicht mehr mit veralteten Zierstücken eingegangener älterer Druckereien auszuschmücken gewagt.

Für Holbein sind wichtig gewesen die drei älteren Offizinen des Joh. Froben, Adam Petri und des Thomas Wolff, der seine Druckerei 1518 von seinem Vater Jakob Wolff von Pforzheim übernahm, und die drei jüngeren des Andreas Cratander (eröffnet 1518), des Valentin Curio seit 1521 und des Joh. Bebel seit 1523. Pamphilus Gengenbach, der noch während Holbeins zweitem Baseler Aufenthalt Bücher druckt, hat unseres Wissens nur eine Titelbordüre mit den Kardinaltugenden um 1523 von Holbein in Metallschnitt herstellen lassen (Woltmann: von Ambrosius Holbein Nr. 5). Sie ist nur bekannt aus einem Drucke des Faber Emmeus in Basel, später in Freiburg, an den die Bücherdekorationen Gengenbachs übergingen. Alle seine übrigen Dekorationen sind um 1518 von Ambrosius Holbein und geringeren Künstlern entworfen und in Holzschnitt ausgeführt worden.

Der neue Aufschwung ging aus von Froben; er war ein Mann von hoher Bildung, hatte bis 1513 mit Amorbach und Petri zusammen gearbeitet, begann dann 1513 mit den Adagia des Erasmus, daran schloss sich der Freundschaftsbund mit diesem Gelehrten. 1515 besucht ihn Erasmus zum ersten Male in Basel, seit 1521 wohnte dieser in seinem Hause. Bis zu seinem Tode gab er jährlich etwa die Hälfte aller lateinischen Bücher heraus, die in Basel erschienen. Die Mehrzahl derselben waren Schriften oder Ausgaben des Erasmus selbst.

---

[1]) Nach Panzers Annalen, die eine zuverlässige Übersicht über die Gesamtproduktion geben und wohl mehr als drei Viertel aller Drucke enthalten, betrug die Zahl der in Basel gedruckten lateinischen Bücher im Jahre 1500 kaum zehn, 1515 etwa 25, 1518 mehr als 60 (Panzer kennt 57), und bis gegen 1537 sind immer noch mehr lateinische Bücher als in jeder anderen deutschen Stadt gedruckt worden.

[2]) Über die Zahl der deutschen Drucke scheinen die bisherigen Verzeichnisse von Panzer und Weller allerdings keinen annähernden Überblick zu bieten, denn ungesucht finden sich überall Bücher und Schriften, die dort noch nicht verzeichnet waren, und späte Abdrücke von Holzschnitten, die in unbekannten früheren Drucken müssen verwendet worden sein. Jedenfalls blieb die Produktion der deutschen Drucke nicht viel hinter der der lateinischen zurück. Das Wichtigste waren die Nachdrucke der Lutherschen Bibelübersetzungen, die für Holbein gerade im richtigen Moment veranstaltet wurden und auch in Basel wie überall illustriert herausgegeben wurden. Denn an sie schlossen sich die Aufträge von Lyon zum Totentanz und den »Icones«, den Bildern zum Alten Testament der Vulgata.

Die Thätigkeit des Frobenschen Kreises trug den Charakter einer eifrigen Propaganda, ähnlich wie die Luthers und seiner Freunde, die wenige Jahre später begann: man wollte schnell und auf möglichst grofse Massen wirken, nur handelte es sich blofs um die Gebildeten, dafür aber um die Gebildeten aller Nationen. Ein Privileg gegen Nachdruck innerhalb zweier Jahre galt bei gelehrten Büchern schon als Schutz. Die griechischen Autoren erschienen in rasch hingeworfenen Übersetzungen in die damalige Gelehrtensprache. Auch die berühmte Ausgabe des griechischen Neuen Testaments erschien gleich mit einer lateinischen Übersetzung. Auffallend ist die pädagogische Tendenz, die so sehr im Gegensatz zu der festlich heiteren, prunklustigen, oft auch derb humoristischen, weltfrohen Kunst eines Holbein steht. Erasmus hatte seine epochemachenden Schriften schon hinter sich, als er nach Basel kam, und widmete sich nun vor allem der Herausgabe der altchristlichen Litteratur und daneben der Herausgabe der antik-heidnischen Schriftsteller, die seinem Gedanken einer Renaissance des Christentums dienlich schienen. Es überwog die spät-antike, römische Litteratur vor der klassischen des V und IV Jahrhunderts, die gelehrte, namentlich philologische, vor der schönen. Von Dichtern wurden bei Froben fast nur solche herausgegeben, die man damals noch fälschlich im pädagogischen Sinne auffasste. Beatus Rhenanus besorgte die Ausgabe der antiken Historiker, heidnischer wie altchristlicher. Daneben erschienen unaufhörlich neue Auflagen der Hauptwerke von Erasmus selbst, des Encheiridion Militis Christiani, des Laus Stultitiae, der Adagia, sowie die zahlreichen Streitschriften gegen die Anhänger der Scholastik und der neu auftauchenden Reformationsbewegung. Ein schwunghafter Handel mit venezianischen Ausgaben der antiken Dichter wurde allerdings von Frobens Schwiegervater, Lachner, betrieben.



ratander und Curio verfolgten ähnliche Ziele wie Froben. Cratander, ebenfalls ein Mann von gelehrter Bildung, war 1513 als Setzer bei Schürer in Strafsburg thätig gewesen, hatte 1516 für Petri das Repertorium der Opera Ambrosii verfasst und seinerseits nach Errichtung einer eigenen Druckerei den Reformator der Stadt, Oecolampad, als Korrektor beschäftigt (seit 1522). Auch er hat Kirchenväter, daneben aber auch klassische Dichter, z.B. Odyssee I u. II, in der Ursprache herausgegeben. Der Reformation war er von Anfang an zugethan, und er druckte auch in deutscher Sprache und in deutscher Schrift. Die Zahl der lateinischen Drucke beläuft sich auf etwa zehn im Jahr. Seine späteren (feineren) Bücherdekorationen erscheinen seit 1526 auch bei Bebel, mit dem er in Geschäftsverbindung steht, dann bei Platter und Lasius, und zwar schon bevor (1536) das ganze Geschäft an diese überging.

Curio wurde 1519 an der Baseler Universität immatrikuliert und ist gleichzeitig bei Cratander thätig. Sein Hauptinteresse galt, als er die eigene Offizin eröffnet hatte, der Sprachwissenschaft. Doch nahm er leidenschaftlich gegen Rom Partei. Seine Frau war die Tochter des protestantisch gesinnten Oberzunftmeisters Jakob Meyer zum Hirschen.[1] Die Erzeugnisse seiner Offizin verraten die Herkunft, sie zeichnen

[1] Neben deutschen Drucken in Luthers Sinn sind bei ihm anonym u. a. erschienen: Epistola Udelonis Cymbri cusani de exustione librorum Lutheri, et Monachorum Domini-

sich durch besonders feine typographische und ornamentale Ausstattung aus, auch nach seinem Tode noch, als die Druckerei an Joh. Walder übergegangen war. Gedruckt hat Curio nicht mehr als ein halbes Dutzend Bücher im Jahr, einmal, wie es scheint, blofs einen gröfseren Band.

Adam Petri und Thomas Wolff, welche die Luthersche Bibelübersetzung nachdruckten, hatten vor der Reformation für die religiösen Bedürfnisse durch liturgische Werke und Erbauungsbücher gesorgt, waren, wie es scheint, für populäre Litteratur schon eingerichtet und haben auch Holbein seit 1520 in gröfserem Mafsstabe als andere zu Illustrationen herangezogen. Petri war offenbar ein rühriger Geschäftsmann, druckte viel für auswärtige Verleger, so auch für die Stadt Freiburg die Stadtrechte. Seit 1519 giebt er zahlreiche Streitschriften, Predigten und gelehrte Arbeiten Luthers in lateinischer und deutscher Sprache heraus, seit 1522 fast ausschliefslich Schriften von Luther und Bugenhagen. Nach 1527 traten unter Henric. Petri, wie überall, die gelehrten Werke wieder in den Vordergrund. Die Offizin besteht unter anderem Namen noch heute.

Wolff druckte während der kritischen Jahre 1522—1526 neben der Bibel Schriften von Luther, Melanchthon, Oecolampad und Bugenhagen. Bis 1522 hat er neben einer Postille und Messbüchern zierliche Klassiker-Ausgaben herausgegeben und später wieder Werke philologischen Inhaltes. Er benutzt einige Alphabete gemeinsam mit Curio, leiht später sein Material an Bebel, endlich geht dies an Westheimer und Brylinger (1536—1547) über.



Während von Basel aus die Ideen der Humanisten und Reformatoren in grofsem Stil durch Druck und Nachdruck verbreitet wurden, vollzog sich hier eine rasche Umwandlung in Format und in der typographischen Ausstattung der Bücher. Froben hatte den Ehrgeiz, auch in der Ausstattung Aldus Manutius gleichzukommen, und seinem Beispiel sind die übrigen gefolgt. Bis zum Jahre 1513 hatte in Basel das gedruckte Buch den altertümlichen Charakter aus der Zeit der Erfindung der Buchdruckerkunst noch ziemlich bewahrt, im Jahre 1526 dagegen die Gestalt angenommen, von der jahrzehntelang nicht mehr abgewichen wurde und zu der man heute wieder zurückkehrt. Ein Beispiel für die Ausstattung der Bücher vor 1513 ist das bei Amorbach erschienene Decretum Gratiani. Bücher dieser Dicke und Gröfse kommen in unserer Zeit überhaupt nicht mehr vor. Die Folianten werden handlicher, die Oktavbändchen häufiger, die Lettern deutlicher und damit kleiner und feiner, das Papier glätter, der Druck schärfer. Für den lateinischen Text wird zunächst die Antiqua eingeführt. Das ausgehende XV Jahrhundert hatte zwar den lateinischen und

canae factionis nequitia ad Germanae proceres et aves. 4°. — Ferner: Panzer IX, S. 128, 198. 4°. — Endlich: De abroganda missa privata Martini Lutheri sententia. Am Schluss: Anno MDXXII Mense Aprili. 4°. — Defensor Pacis (nach Bezold, Geschichte der deutschen Reformation S. 672, die kühnste Apologie der Staatsallgewalt, welche das Mittelalter hervorgebracht hat). Am Schluss datiert: 1522. Fol.



den deutschen Text in zwei verschiedenen Schriftarten gedruckt, aber die damalige, auch in Italien gebräuchliche lateinische Druckschrift glich in den Grundzügen der damaligen und damit unserer heutigen deutschen Frakturschrift. Sie war blofs geradliniger und etwas fetter. Schon im Schlusse des XV Jahrhunderts wurde aber daneben auch in Deutschland die Antiqua, unsere heutige lateinische Schrift, verwendet. Im Jahre 1513 hat Froben sie in seiner Offizin eingeführt, seitdem wird sie in Basel bald allgemein und ausschliefslich, ausgenommen für einzelne besondere Zwecke, wie ein Missale, das noch 1521 erscheint; vorläufig ist es noch eine Antiqua, die weit derber und auch gröfser als die heute übliche ist. Seit 1519 verwendet Froben dann auch nach dem Vorgang des Aldus Manutius für die beliebt werdenden Oktavbändchen die feinere Kursivdruckschrift, die einen weit geringeren Raum beanspruchte; 1520 folgt ihm Cratander, 1521 Petri und Wolff, die späteren Offizinen seit ihrer Gründung. 1526 beginnt Curio auch grofse Folianten mit dieser feinen Schrift zu drucken. Gleichzeitig giebt Cratander eine Septuaginta in Quart mit einer Antiqua von vollkommen modernem, heute mustergültigem Typus heraus, die kaum mehr Platz als die damalige Kursivschrift einnahm. Der Satz ist freilich weniger übersichtlich als der heutige, weil die Zwischenräume zwischen Wörtern, Zeilen und Abschnitten kleiner sind; dafür aber wirkt er als Ganzes ruhiger, auch forderte er den künstlerischen Schmuck, namentlich der Initialen, heraus.

Der bildliche Schmuck des Letternsatzes ist indessen in Deutschland weder früher noch später so beliebt gewesen wie gerade in den Jahren 1515—1530, während in Venedig die Blütezeit der Buchdekoration bereits in das Ende des XV Jahrhunderts fällt. Als Holbein für die Baseler Verleger arbeitete, war bei einem sorgfältig ausgestatteten Bande an dekorativer Ausstattung die Regel: 1. eine Titeleinfassung, meist mit historischen oder allegorischen Darstellungen, die einer architektonischen Umgebung eingegliedert wurden; 2. ornamental gehaltene Einfassungen für die erste Textseite nach der Vorrede und für die ersten Seiten neuer Bücher; 3. Kopfleisten für Kapitelanfänge; 4. eine grofse Zahl von Initialen verschiedener Gröfse für die Anfänge der Bücher, Kapitel und Abschnitte. Die gröfsten Initialen mit Kinderdarstellungen oder, wie die Titeleinfassungen, mit Historienbildern; 5. das Signet, die reich verzierte Druckermarke, anfangs lediglich am Schlusse des Bandes, gegen Ende unserer Epoche, als die Einfassungen der Titel, namentlich bei Foliobänden, aufser Gebrauch kamen, auch auf dem Titelblatt.

Illustrationen waren nun allerdings seit der Erfindung der Buchdruckerkunst häufig gewesen. Dagegen war erst mit dem zweiten Jahrzehnt des XVI Jahrhunderts der Gebrauch allgemeiner geworden, den Titel eines Buches in einer Holzschnitteinfassung zu drucken. Die reich geschmückten Initialen folgen noch etwas später. Schöffer in Mainz begann seine berühmten Initialen 1518 zu verwenden; die grofsen Alphabete, die Burgkmair und Dürer zugeschrieben werden, fallen ins folgende Jahrzehnt, wie Holbeins Meisterwerke.

Die Verfeinerung der typographischen Ausstattung wirkte nun in Basel auch auf den eben Mode gewordenen bildlichen Schmuck, und infolge des grofsen Aufschwunges, den die Produktion der Bücher genommen, und



der Eröffnung neuer Offizinen war für jeden Gedanken zu einer Verbesserung stets eine Gelegenheit zur Verwirklichung da.

Die kleineren Formate und der feinere Druck verlangten kleinere Schmuckstücke, die kleineren Schmuckstücke eine Kompositionsweise, die auch im kleinsten Formate noch klar blieb, feinere Formen, feinere Linien und feineren Schnitt, der hellere Gesamtton des Satzes auch einen helleren Gesamtton der Initialen, Randleisten und Illustrationen. Dies führte im Holzschnitt zu der bisher unbekannten Gattung, die wir im Totentanz bewundern, zum Feinschnitt. Es führte auch zur Einführung des Metallschnittes, der in Deutschland sonst selten angewandt, dagegen in Frankreich schon im XV Jahrhundert gebräuchlich war. Der Metallschnitt erlaubt feinere Schraffuren, und der Stock ist gleichwohl dauerhafter als der Holzstock.

Froben ist auch in der bildlichen Ausstattung der Bücher den übrigen Offizinen vorangegangen. Nach Vögelin hat Beatus Rhenanus das Verdienst, die Baseler Künstler herangezogen zu haben. Zuerst war der Holzschnitt noch allein üblich, und es wurde Urs Graf, der schon früher Illustrationen gezeichnet hat, zum Entwerfen der Schmuckstücke verwandt. Ende 1516 greift man nach dem jungen Holbein, der eben durch die Zeichnungen zum Lobe der Narrheit bekannt geworden war, und die Dekorationen von Urs Graf werden zum grofsen Teil wieder zurückgestellt, während sich die übrigen Offizinen noch mit dessen rohen Holzschnitten und noch geringeren Arbeiten begnügten oder auch noch Augsburger und Strafsburger Holzstöcke, u. a. solche mit Arbeiten von Schäufelin, Baldung, auch Burgkmair, benutzten. Als dann während Holbeins Aufenthalt in Luzern die Zahl der Bücher, die jährlich in Basel herauskamen, plötzlich auf das Doppelte stieg, wurde zuerst 1517 und 1518 Ambrosius Holbein von Froben und auch von den anderen Druckereien mit Aufträgen überhäuft, im folgenden Jahre 1519 Hans Frank. Neben seinen Arbeiten tauchen auch solche von noch geringeren Zeichnern, wie z. B. einem Monogrammisten (EG), auf, und Urs Graf erhielt wieder einige Aufträge. Die Zeichnungen des Ambrosius Holbein wurden noch in Holzschnitt ausgeführt, dagegen waren in Frobens Offizin seit 1516 Versuche in Metallschnitt gemacht worden, und die Arbeiten in Franks Art, die 1519 hier erscheinen, sind fast alle in Metall von dem Scalptor aerarius Jakob Faber geschnitten (vergl. die Leiste S. 238 oben).

Seit Ende 1519 wurde Holbein von allen Offizinen als Zeichner verwendet, sofern man seiner nur habhaft werden konnte. Die Hauptthätigkeit fällt einmal von Ende 1519 bis Frühjahr 1521. Froben lässt jetzt die Entwürfe Holbeins durch Jakob Faber in Metallschnitt herstellen und setzt zum dritten Male frühere Stöcke zurück, die übrigen lassen sie durch Hans Herman und vielleicht auch durch andere noch in Holzschnitt herstellen. Der Schnitt in Holz und Metall ist anfangs noch sehr gering, doch wird er schon gegen Ende 1520 merklich besser (vergl. die Leiste S. 238 unten).

Von Frühjahr 1521 bis November 1522 ist Holbein fast ganz durch die Rathausmalereien in Beschlag genommen, es tauchen auch



Hans Holbein
Titeleinfassung
In Metall geschnitten von Jakob Faber

wieder Strafsburger Holzschnitte in Basel auf. Immerhin entstehen eine Reihe von Holzschnitten, die von Hans Herman geschnitten sind, und es kommt der Metallschnitt bei den übrigen Offizinen in Aufnahme. Arbeiten Jakob Fabers finden sich nun bei Cratander, Petri, Wolff, Gengenbach, Curio.

Nach den Rathausmalereien bis Anfang 1524 entfaltet Holbein noch einmal eine äufserst fruchtbare Thätigkeit für die Baseler Verleger. Seine Zeichnungen werden nun für Cratander und Curio von Jakob Faber ausgeschnitten, für Petri und Wolff von Hans Lützelburger, der den Hans Herman völlig verdrängt hat, und ein zweiter Metallschneider arbeitet für Froben, Petri, Bebel, gelegentlich auch für die übrigen Baseler Offizinen und für Froschauer in Zürich. Froben hat in diesen Jahren nur sehr wenig neu herstellen lassen. Die Resultate seiner Bemühungen haben andere geerntet; denn die Meisterwerke des Formschnittes erscheinen erst jetzt, und nach Mitte 1524 ist Holbein hauptsächlich für die Brüder Trechsel in Lyon thätig.

DIE FORMSCHNEIDER

Dass Jakob Faber oder der Monogrammist CV, der früher vielfach mit Urs Graf verwechselt wurde, selbständige Künstler gewesen seien, ist völlig ausgeschlossen; zu verschieden ist der Stil der Formschnitte, die ihnen zuzuweisen sind, der Stil selbst der wenigen monogrammierten Arbeiten. Es haben sich auch die Holzschneider mit Monogrammen oder Namen bezeichnet. Die Signaturen beider ermöglichen noch heute einen Überblick über die Thätigkeit dieser Leute.



Jakob Faber
Titeleinfassung
Kopie nach dem nebenstehenden Metallschnitt

Die Bücherdekorationen von Holbein sind der Mehrzahl nach in Metallschnitt ausgeführt worden. Die Metallschnitte wurden beim lateinischen Text bevorzugt und finden sich deshalb namentlich bei Froben, Cratander und Curio. Bei dieser Technik wurde eine Platte von Kupfer, vielleicht auch später von anderen weichen Metallen, in derselben Weise bearbeitet wie beim Holzschnitt der Holzstock. Die Zeichnung wurde nicht, wie beim Kupferstich, eingeritzt, sondern hoch stehen gelassen und die Stellen, die beim Druck weiſs erscheinen sollten, weggeschnitten. In Frankreich und anfangs auch in Basel wurde die Platte nebenbei auch mit der Punze bearbeitet; es wurden kleinere Ornamente, die weiſs im schwarzen Grunde erscheinen sollten, ausgeschlagen. Im Baseler Historischen Museum sind noch zwei Originalstöcke von Kupfer erhalten, von denen Abdrücke bei Froben öfter vorkommen. Es sind zwei Titeleinfassungen, die eine für Oktav, bezeichnet MDXX und IF, zeigt eine allegorische Darstellung: unten der Brunnen des Lebens, zur Seite Palmbäume, an denen Putten emporklettern, oben zwei Gestalten mit einem Totenkopf. Abdrücke bei Froben seit März 1521, z. B.: Erasmi Paraphrasis in Epistolam ad Hebraeos, März 1521 (ein Exemplar auf der Nürnberger Stadtbibliothek, das Exemplar in Basel vom Juli). — Erasmi Parabolae sive similia, Juli 1521. Die andere Einfassung, aus vier Stücken bestehend, enthält eine der vier Versionen mit der bekannten Darstellung der Kebes-Tafel (Vögelin C) und findet sich in: Augustinus, De civitate Dei. September 1522.

Die Abdrücke von Metallstöcken sind namentlich anfangs öfters klecksig, die breiteren Striche flossen leicht aus, und es gelang auch nie ganz, dem leisesten An- und Abschwellen der Zeichnung so gerecht zu werden wie beim Holzschnitt. Im Gegensatz dazu sind die Schraffuren auch in den rohesten Arbeiten auffallend spitz, fein,

lang und gleichmäfsig. Die Schattenstriche liefs man vielfach nicht in die angrenzenden Konturen der Formen auslaufen, sondern trennte beide durch einen Schnitt, der im Abdruck als weifser Strich erscheint und so als Reflexlicht wirkt. Dies und die Fehler, die sich im spröden Material von selbst einstellten, hatte die Folge, dass der Gesamteindruck des Metallschnittes immer unruhiger ist als der des Holzschnittes. Oft hat man den Eindruck, nicht menschliche Gestalten, Blätter, Blüten, Stein und Holz, sondern Formen von glänzender Bronze abgebildet zu sehen. Die Kupferplatte scheint auch die Vorzeichnung nicht so angenommen zu haben wie der weifs grundierte Holzstock; vielleicht wurde die Zeichnung anfangs blofs eingeritzt. Jedenfalls war die künstlerische Erfindung weit mehr der Unfähigkeit und den persönlichen Liebhabereien der Formschneider preisgegeben als im Holzschnitt.

Jakob Faber hat sich auf seinen Arbeiten, soweit sie bis jetzt bekannt sind, nur mit dem Monogramm IF bezeichnet. Sein Name erhellt aus einem Briefe des Michael Bentinius an Beatus Rhenanus vom März 1516: Salutat te Nicolaus Episcopus, Jacobus Faber scalptor aerarius, omnis que ut verbo dicam familia (sc. Frobenii).[1] Ein Scalptor aerarius könnte nun wohl auch ein blofser Matrizenschneider sein. Aber viele Metallschnitte, zunächst solche bei Froben, sind mit den Initialen IF bezeichnet und schon im Februar 1516 findet sich in einem Frobenschen Drucke der erste Formschnitt, der in dieser Technik ausgeführt ist.





Letzterer, eine ornamentale Randleiste (Heitz 54) in der Art der Venezianer, erscheint im Novum Testamentum (graece et latine) am Beginn des Römerbriefes. Die folgenden Arbeiten sind die drei Signete Heitz 37, 35 und 39. Heitz 37, wohl nach einer Zeichnung von Ambrosius Holbein, taucht im Juni 1518 auf, die anderen März 1519, bei diesen beiden sind die Kinder den Signeten Heitz 32 und 33 entnommen. Gleichzeitig erscheint ein grofses Kinderalphabet (46 mm im Quadrat), kopiert nach dem frühesten holbeinischen Kinderalphabet, und ein kleineres (33×27 mm), mit Entlehnungen aus Schnitten A. Holbeins.[2] Die Einzelheiten dieser Arbeiten, das an Flachschnitzereien erinnernde Blattwerk, die Wellenlinien in schwarzem Grund, die steife Modellierung, die gepunzten Ornamentformen beweisen, dass Faber seine Technik aus Frankreich herüber gebracht hat; dort war diese Art Metallschnitt schon im XV Jahrhundert üblich (man vergl. die Abbildungen bei Mantz, Holbein S. 78 und 79, und Wessely, Bd. I, Taf. 41 und 42). Auch war in Lyon eine Familie Faber in ähnlichen Berufszweigen thätig. Noch während des Jahres 1519 erscheinen bei Froben eine grofse Zahl Randleisten im Stile von Hans Frank (vergl. die Drucke Panzer VI, Basel 269—297). Eine dieser Leisten trägt das Monogramm IF, vergl. S. 238 oben (in: Petri Mosellani Oratio de variar. linguar. cognitione paranda; Froben, Mai 1519, 4°).



A. Holbein
Ausschnitt aus der Einfassung W. 12

Im Januar 1520 endlich findet sich bei Froben der erste Buchstabe (D) eines Kinderalphabetes in Metallschnitt (30 mm im Quadrat), das deutlich den Stil des Urs

[1] Vergl. Vögelin, Repertorium X, S. 359.

[2] Vergl. die Drucke: Ex recognitione Des. Erasmi: C. Suetonius etc. (Historiae Augustae Scriptores) Juni 1518 und Panzer VI Basileae 268, 269, 270 und 302, sowie die Abbildungen dieser Seite und die Initiale C auf S. 236 mit der auf S. 248.

Graf verrät, vergl. das N hier nebenan (Martini Dorpii oratio; Baseler Exemplar. Später in Opera Tertulliani 1521 und in Erasmus, Novum Testamentum. Folio. 1522).



achdem Jakob Faber erst nach einer venezianischen Bordure, dann nach Ambrosius und Hans Holbein Kopien angefertigt, endlich Arbeiten im Stil Franks und Urs Grafs geliefert, ist von 1520 an alles im Stil Holbeins gehalten. Das Monogramm erscheint nun öfters, vorzugsweise in solchen Arbeiten, die Holbeins in erster Linie würdig sind und bis auf Kleinigkeiten im Ornament mit gleichzeitigen Holzschnitten übereinstimmen (vergl. Butsch, Taf. 58, und hier S. 237, 238 unten, dann S. 233, 234, 240). Es findet sich aber auch in einem Frobenschen Drucke (Augustin, De civitate Dei; Froben, 1522) eine noch etwas gering geschnittene Seitenleiste mit Holbeins Monogramm, die sich deutlich als Metallschnitt zu erkennen giebt, und diese Leiste weicht in nichts von den gleichzeitigen Arbeiten Fabers ab. Leider ist sie in allen bekannten Exemplaren im Druck zu schlecht geraten, um reproduziert zu werden.



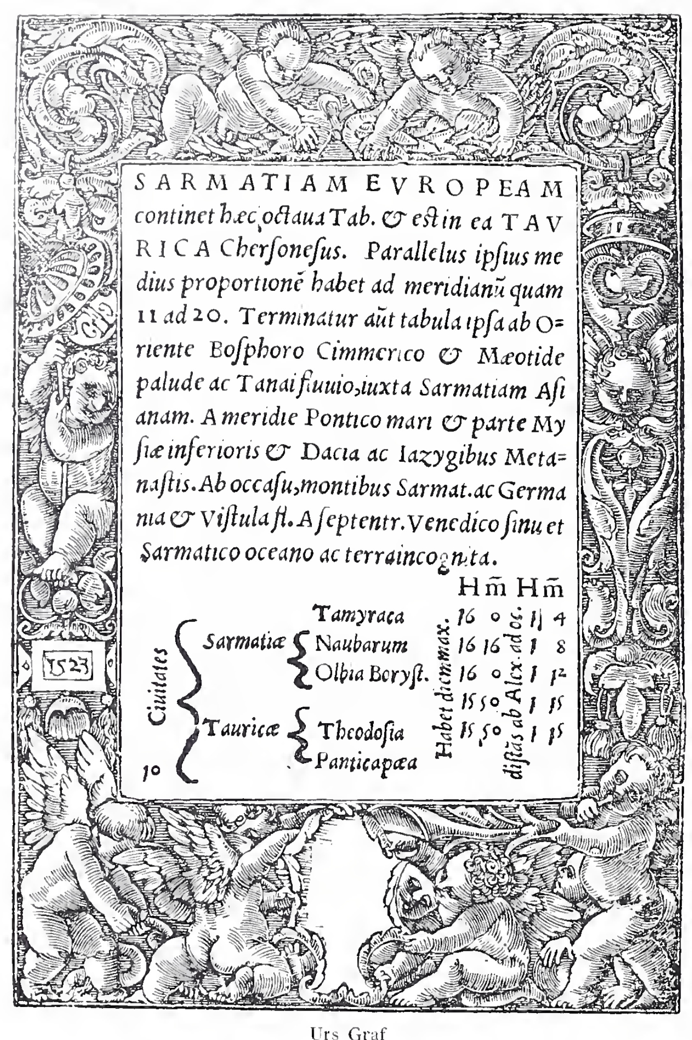
ber Faber war nicht etwa ein geschickter Zeichner, von dem man annehmen könnte, dass er sich allmählich an Holbeins Stil gebildet hätte. Es verschwindet in seinen Arbeiten zwar während der Jahre 1520 und 1521 die eigentümliche Stilisierung des Blattwerkes und anderes, was seine ersten Leistungen sofort kenntlich macht, aber da, wo er sich selbst kopiert, treten die alten Gewohnheiten wieder hervor. Holbein muss die guten Arbeiten ziemlich genau vorgezeichnet haben. Ende 1522 erscheint die zierliche Titeleinfassung auf S. 240 (Woltm. 235), und zwar bei Petri. Diese ist oft kopiert worden, u. a. von der Gegenseite in Metallschnitt für Curio und für Froben (vergl. S. 241); zwei sehr hässliche Umarbeitungen bei Cratander. Die Kopie für Curio, noch mehr die für Froben, und die Umarbeitungen bei Cratander zeigen wieder die charakteristischen Merkmale der ersten Zeit.[1]) Faber hat aber die hässliche Kopie Frobens mit Holbeins Monogramm versehen, vielleicht weil er Froben das Original schuldig war; jedenfalls hat der Bruch mit Froben und der Übergang in die Dienste Cratanders gerade damals stattgefunden. Im Jahre 1529 tauchen neue Metallschnitt-Alphabete bei Bebel in Fabers Art auf (Q. Fabii Quintiliani opera; August 1529; Fol.), zum Teil mit Kopien nach früheren holbeinischen Initialen Curios;[2]) auch sie sind weit geringer als die früheren Originale und nähern sich wenigstens der Stilisierung der ersten Zeit. Faber, der nach Händke, Die Schweizerische Malerei im XVI Jahrhundert, S. 42, Holbein in der Ornamentik noch übertraf, hat, wie sich ergiebt, lediglich Gutes geleistet, wenn Holbein ihm die Vorlage auf die Kupferplatte selbst zeichnete. Die letzte Arbeit, Heinrich VIII im Rat von 1548 (Woltmann 210), kaum nach Holbein.

Fabers Schnitte zeichnen sich ganz besonders aus durch den Metallglanz, den alle Formen durch die eigenartige Modellierung angenommen haben. Dann auch durch

---

[1]) Die verschiedenen Versionen erschienen in folgenden Werken: Ph. Melanchthon, Theologiae Hypotiposes. Petri, Oktober 1522. — Ausonii varia opuscula. Curio, Januar 1523. — Catalogus omnium Erasmi Rot. lucubratonium ipso autore. Froben, September 1523. — InDivi Pauli epistolas tres ad Timotheum et Titum Gasparis Megandri expositio. Basel, Platter et Lasius (Cratanders Nachfolger), 1535. — Chrysostomi Psegmata a Joh. Oecolampadio in Latinum versa. Cratander, 1523, 4°. — Fernere Kopien im Berliner Kupferst.-Kab.

[2]) So in dem gröfseren Alphabet (0,03 im Quadrat) vergl. Abbildung S. 262 mit dem holbeinischen Originale aus Curios Besitz S. 254. Daneben tauchen noch kleinere Initialen neu auf z. B. das A auf unserer Seite.

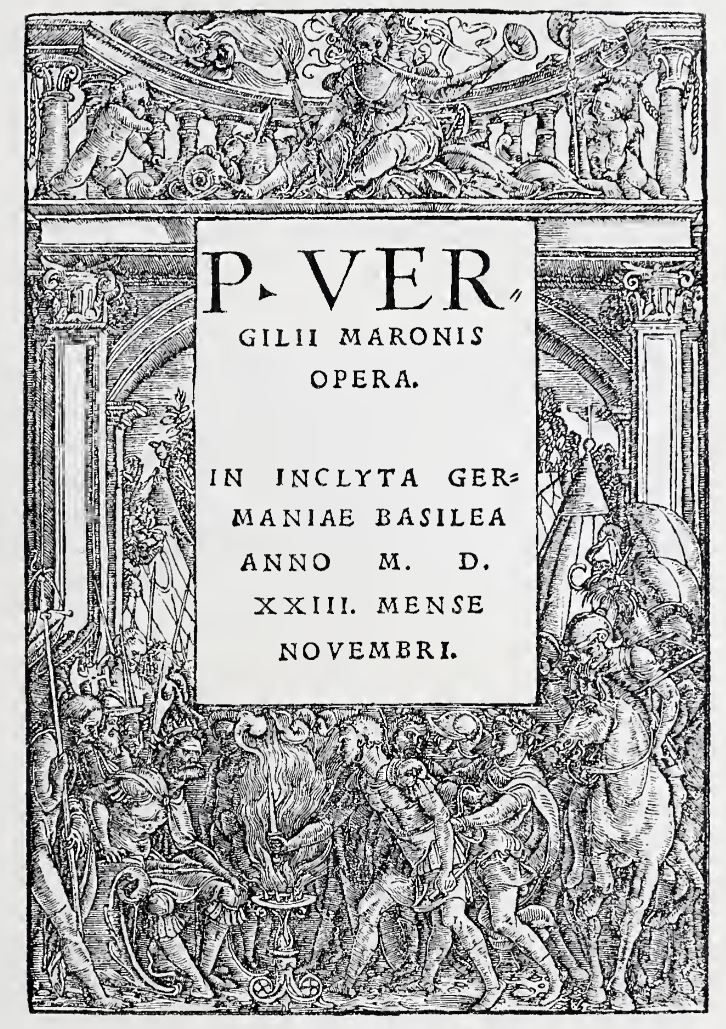


Urs Graf
Titeleinfassung
In Metall geschnitten von Monogrammist C. V.

bestimmte, ihm eigene Wellenlinien bei Gebirgen, Wolken, im Wasser. Immerhin wurde er Holbeins Bestreben, die plastische Rundung der Gestalten zur Geltung zu bringen, je länger je mehr gerecht.


er Monogrammist C. V. ist früher mit Urs Graf verwechselt worden. Er zeichnet sich in der Regel mit CV, einem Monogramm, das dem des Urs Graf ähnlich ist, aber der Buchstabe, den er durch das V zieht, soll unverkennbar ein C sein, kein G; aufserdem existiert eine Titeleinfassung mit dem Tod der Kleopatra und dem Tempelraub des Dionysos, eine freie Kompilation nach dem Holzschnitt von Holbein, die mit der Jahreszahl 1523 und den getrennten Initialen C. V. bezeichnet ist (Probedruck im Baseler Museum). Von diesem zweiten Metallschneider existieren ebenfalls Arbeiten nach verschiedenen Meistern. Er setzt gleich mit seinen besten Arbeiten in Basel ein und muss sich früher also wohl anderswo, vielleicht auch in anderer Technik, geübt haben. Fast alle Arbeiten, die er nach Holbein geschnitten, fallen ins Jahr 1523, d. h. sie sind nachweisbar zwischen März 1523 und Mitte 1524 zuerst in Baseler Drucken erschienen (z. B. die Bilder zum Vaterunser, vier Evangelistensymbole, die Titeleinfassung mit Marcus Curtius,[1]) Mucius Scaevola,[2]) sowie Heitz 67, 70, 71 und die Signete Frobens, Heitz 49—53, das Alphabet mit den Bildern aus dem Alten Testament und einige Kinderinitialen).[3]) Mit der Jahreszahl 1523 versehen ist aber auch eine Einfassung, die den Stil des Urs Graf unverkennbar zeigt.[4])

[1]) Melanchthon, in Johannis Evangelium Commentarii. Petri, September 1523.
[2]) Vergilii Opera. Bebel, 1523. Vergl. die Abbildung S. 245.
[3]) Ebenfalls in Vergilii Opera, sowie in anderen frühen Drucken Bebels.
[4]) Ovidii Nasonis opera. H. Petri, 1548. Vergl. die Abbildung hier oben.



Hans Holbein
Titeleinfassung
Metallschnitt bezeichnet von Monogrammist C.V.

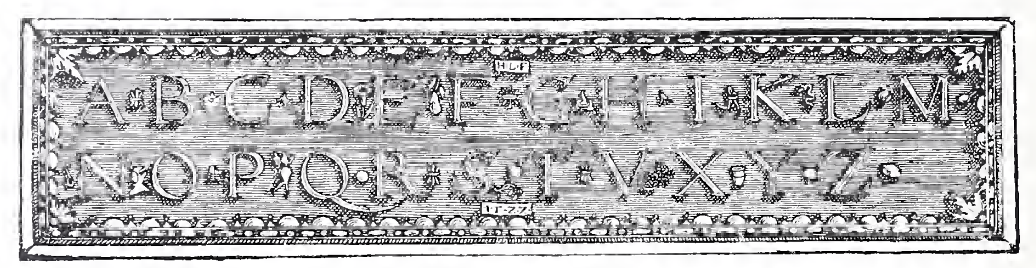
Nach 1525 beginnt auch er holbeinische Motive meist solcher Arbeiten, die er selbst geschnitten, in immer roherer Form und plumperem Schnitt zu kompilieren, sowohl in Titeleinfassungen als in Initialen. Eine zweite Version nach Holbeins Kleopatra-Titel, bezeichnet 1524, in Sphaerae atque astrorum ratio. Walder 1536. Eine dritte in Syngramma clarissimorum qui Halae Suevorum convenerunt virorum super verbis coena domini. s. l. 1526. Der Meister C.V. scheint in einem anderen Material als Jakob Faber gearbeitet zu haben, vielleicht in Blei. Auf den ersten Blick erkennt man seine Arbeiten an dem dunkelen Gesamtton. Die Konturen folgen der Zeichnung sehr scharf, aber die Schattenstriche erstrekken sich meist fast über die ganze Form, und durch das allzu deutliche Bezeichnen der inneren Konturen, wie Runzeln und Wimpern, erhalten die Gesichter oft ein fast gespenstiges Aussehen.



on *Hans Herman*, dem Holzschneider, der vor Lützelburger in Basel thätig ist, findet sich der volle Name zuerst 1516 auf einem Titel, der bei Schürer in Strafsburg erschien.[1]) Vom 14. März bis Juni 1521 beteiligt er sich an einem Kriegszug der Baseler nach Italien. Auf der zweiten Version der Kebes-Tafel (Vögelin B), die im September bei Cratander 1521 erscheint, bezeichnet er sich zum zweiten Male mit vollem Namen. Von ihm dürften alle holbeinischen Holzschnitte Cratanders und alle früheren von Wolff und Curio sein. Deutlich zeigt sich seine Hand zuerst bei Wolff in den Holzschnitten der Cäsar-Ausgabe (1. Januar

[1]) R. Bartholini ad D. Maximilianum de bello Norico Austriados libri XII 4°, vergl. Butsch S. 47.

1521), in den Holzschnitten Curios aus dem Winter 1521/22, in der letzten Version der Kebes-Tafel und zuletzt in den roheren Schnitten der Apokalypse (Woltmann 154, 158, 159, 160, 161, 162). Von da an ist wenigstens bis 1526 ein Werk seiner Hand nicht mehr nachzuweisen. Seine Schnitte sind etwas derb und kommen den Feinheiten holbeinischer Zeichnung nicht nach, der Faltenwurf ist eckig und knittrig, wo er in Schlangenlinien verlaufen sollte. Die Renaissanceornamente sind oft ohne alles Verständnis behandelt und wie wildes Kraut herausgekommen. Aber wo Herman Zeit hatte, und namentlich in den letzten Schöpfungen, da tritt die plastische Formensprache des Künstlers als Ganzes kernig, klar und sauber heraus (vergl. die Initiale V auf S. 245).



Zeichner der Schöfferschen Offizin
Musteralphabet
Holzschnitt von H. Lützelburger

Von Hans Lützelburger, genannt Hans Frank, erscheint die früheste zweifellose Spur in Mainz mit dem Monogramm HLF auf einer Initiale L, die zu einem seit 1522 bei Schöffer erscheinenden Alphabet gehört[1]). Aus demselben Jahre stammt ein Probedruckblatt mit zwei zierlichen Alphabeten im Berliner Kupferstich-Kabinet, das den Stil des Künstlers, der für die Schöffersche Offizin die Dekorationen entwarf, deutlich zeigt und ebenfalls HLF bezeichnet ist.[2]) Endlich weist das bekannte Blatt mit dem Kampfe nackter Männer neben Lützelburgers vollem Namen (Hanns Leuczellburger Furmschnider 1.5.2.2.) das Künstlermonogramm HИ auf, und auch dieser Künstler ist in Mainz und Köln zu suchen. In Augsburg erschienen Holzschnitte von ihm nicht. Sein Monogramm ist noch nicht erklärt. In Basel findet sich Lützelburgers Monogramm H·L·FVR zuerst August 1523 auf Wolffs Titelbild zum Neuen Testament, dann der volle Name auf den Probeblättern des anfangs 1524 begonnenen Totentanz-Alphabetes, endlich das Monogramm HL auf dem Bilde der Herzogin im Totentanz.

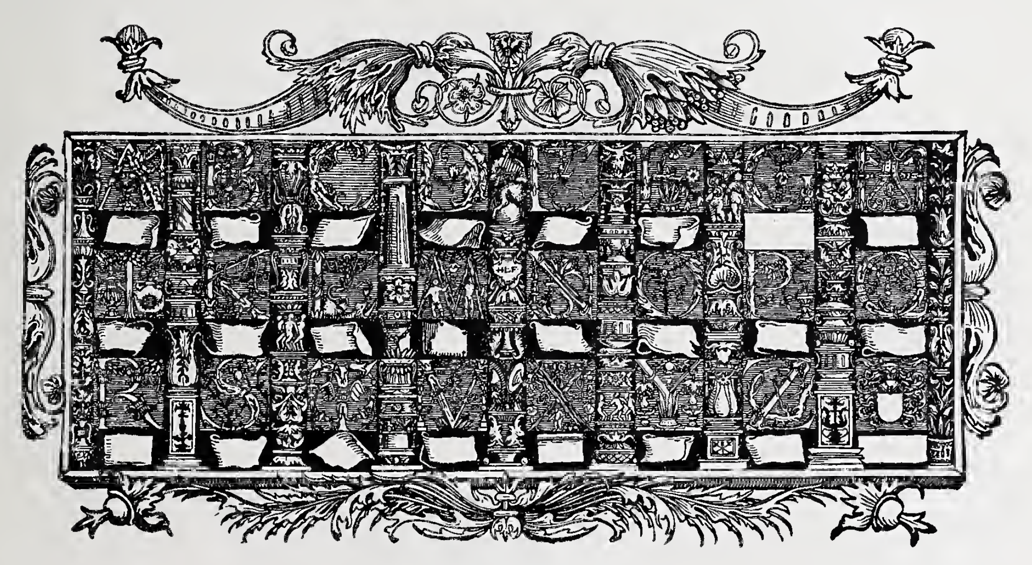
Im Juni 1526 wird Lützelburger als gestorben erwähnt. Von ihm sind in Basel alle holbeinischen Arbeiten von Ende 1522—1526 geschnitten worden (vergl. S. 239). Aufserdem von anderen Künstlern:

[1]) Wie Butsch richtig vermutet hat (vergl. Bücherornamentik der Renaissance I, S. 51).

[2]) Die beiden hier abgebildeten Holzschnitte sind zwei verschiedenen Probedruckblättern des Berliner Kupferstichkabinets entnommen. Auf dem einen Blatte befindet sich der Holzschnitt dieser Seite und darunter, mit beiden obersten Enden anstofsend, aber mit einem zweiten Stock gedruckt, der Holzschnitt, der auf der Seite nebenan abgebildet ist. Nur sind dort in die weifsen Stellen unter jedem Zierbuchstaben die entsprechenden Majuskeln der Antiqua, in Holz geschnitten, eingesetzt und im letzten Felde die Jahreszahl 1522. Der Abdruck ist hier klecksig. Auf dem zweiten Blatte befindet sich der Holzschnitt der Seite nebenan allein, so wie er hier abgebildet ist. Von dem zweiten Holzschnitt sieht man aber oben noch die Einfassungslinie, nur berührt sie diesmal blofs rechts und nicht auch links den unteren Holzschnitt.

1. eine Illustration für das Alte Testament II Teil von Adam Petri, 1524: David und Bathseba;
2. Titelbild zu einer Flugschrift: Narragonia Monachorum, Bebel, 1523: Ein Mönch und ein Weltgeistlicher;
3. der bekannte Holzschnitt von Urs Graf: Die zwei Landsknechte, die Dirne und der Tod. His Nr. 280.

Die Schnitte Lützelburgers nach Holbein zeichnen sich durch ihre sonnige, ruhige Klarheit aus. Der Gesamtton ist lichter als bei H. Herman. Auch ohne die derben Schatten ist die plastische Wirkung erzielt. Doch sind die Konturen anfangs noch sehr kräftig gezogen; später von 1524 an werden diese und die Schraffuren so fein, als ob sie mit dem Silberstift vorgezeichnet wären, und in guten Originalabdrücken erhält das Bild öfters etwas von dem feinen Seidenglanz dürerischer Kupferstiche. Schnitte nach anderen Meistern lassen die markige Kraft, die sonst dem Holzschnitt eigen ist, vermissen. Die Arbeiten von Urs Graf verlangen beinahe eine plumpere Ausführung, da ihre Roheit nur durch eine skizzenhaftere Wirkung entschuldigt wird. Lützelburgers Schnitt war für eine plastisch denkende, den Italienern sich nähernde Kunst, wie die Holbeins, das Richtige. Nach seinem Tode fand sich lange niemand mehr, der es ihm ganz gleichgethan hätte, aber die Ansprüche und der allgemeine Durchschnitt der Leistungen blieben für immer höher als vor seiner Wirksamkeit.



Zeichner der Schöfferschen Offizin
Musteralphabet
Holzschnitt von Hans Lützelburger

ÜBERSICHT ÜBER HOLBEINS ARBEITEN



harakteristisch für Holbeins Individualität und den Stil, der mit ihm zum Durchbruch kommt, sind schon die Arbeiten des Jahres 1516. Die beiden frühesten, zwei Titeleinfassungen für Quartformat, sind bezeichnet. Die primitivere, deshalb wohl frühere, ist die mit der Geschichte des Scaevola vor Porsenna (Woltmann 223); sie trägt das Monogramm HH. Die zweite ist die mit der Rundnische, an deren Sockel ein Tritonenzug dargestellt ist (Woltmann 234). Sie trägt das Monogramm Hans Holb wohl, weil das Monogramm HH auf Hans Herbster gedeutet worden war. Beide tauchen zuerst im Oktober 1516 in Drucken Frobens auf[1]) und verbürgen Holbeins Urheberschaft noch bei einer Anzahl formvollendeterer und besser geschnittener Holzschnitte, die während der folgenden Monate bis zum Juli 1517 bei Froben erscheinen und von Woltmann dem Ambrosius Holbein zugeschrieben oder ganz verworfen wurden:

1. ein Kinder-Alphabet, 0,046 m im Quadrat, hell auf schwarzem Grund, zum Teil kopiert nach einem Alphabet des Octaviano Scoto in Venedig, seit Oktober 1516 (vergl. das C zu Beginn dieses Abschnittes);
2. die Titeleinfassung mit der Enthauptung Johannes des Täufers (Woltmann, Ambrosius Holbein Nr. 1) seit März 1517;
3. eine Titeleinfassung in Form einer Inschrifttafel, unten ein Tritonenfries (Pass. 82); seit Mai 1517. Kopie nach der venezianischen Titeleinfassung Butsch Taf. 7.
4. die Titeleinfassung mit dem Kindertriumphzug unten und den zwei Sphinxen, die ein Medaillon halten oben (Woltmann, Ambrosius Holbein Nr. 9, Wessely 209).



s zeichnen sich schon die ersten Arbeiten vor denen des Ambrosius Holbein aus durch die Klarheit des Gesamtbildes, die Plastik der Formen, das Gefühl für das Konstruktive in der Architektur. Es sind Arbeiten eines Neunzehnjährigen, aber es meldet sich schon das, was für Holbeins reiferen Stil charakteristisch ist. Ambrosius Holbein giebt zu viel Einzelheiten, wie Falten und Fältchen im Nackten und in der Gewandung, wie die Haare und Haarbüschel, selbst bei den kleinen Gestalten der Titelumrahmungen; er zeichnet im kleinsten Mafsstab an den Augen die Lider, die Brauen und die Falten am unteren Rande. Hans Holbein hält zurück, ihm kommt es schon hier vor allem darauf an, dass die Figur als Ganzes sich klar und rund vom Hintergrunde abhebt; die Schatten schmiegen sich der Form am Rande an, die helle Seite ist fast ganz weifs gelassen, die Haare

[1]) Die Angabe, dass die zweite Einfassung schon 1515 entstanden sei, beruht auf der Thatsache, dass ein Quartbändchen ohne Datum, das Breve Sanctissimi Papae Leonis in der Widmung vom letzten Dezember 1515 datiert, mit dieser Titeleinfassung geziert ist. Dieses Bändchen ist aber mit Initialen ausgestattet, die erst seit Ende 1516 und anfangs 1517 in Frobens Offizin gebraucht, sobald sie aber hergestellt waren, monatelang in allen Drucken verwendet wurden. Auf Irrtum beruhen endlich die Angaben Woltmanns, dass der Titel mit der Enthauptung Johannis des Täufers schon im März 1515 und im Mai 1516 vorkomme.

sind oft gar nicht und die Augen nur mit zwei Strichen bezeichnet. Auch die Ornamente beweisen trotz des unbeholfenen Schnittes, dass der Künstler sich die Formen plastisch gedacht hatte; wo eine architektonische Form das Gerüst einer Einfassung bildet, ist diese konstruktiv möglich. In den kleinen figürlichen Darstellungen stehen die Figuren sicher auf dem Boden, und eine gröfsere Abwechselung in den Stellungen bringt eine gröfsere Lebendigkeit in die Scene als bei Ambrosius, wo fast alle Personen im Dreiviertel-Profil erscheinen.

Holbein rundet auch da die Formen durch leichte Schatten, wo er venezianische Holzschnitte kopiert, die in Sgraffitomanier blofs in Weifs und Schwarz gehalten waren. Auch hier sind die Bewegungen lebendiger geworden. Im übrigen sind die Formen der Architektur und der Dekoration die der Augsburger Renaissance, wie wir sie aus Gemälden seines Vaters und den Gemälden und Holzschnitten Burgkmairs kennen. Dessen markige Schnörkel sind aber einer knapperen Formbezeichnung gewichen. Die letzte der fünf Einfassungen verrät bereits ein neues Temperament und eine neue Stufe der deutschen Kunstentwickelung.



hne eine weitere Spur von Holbeins eigener Hand verfliefsen nun zwei Jahre, während deren fast jeder zweite Baseler Druck neue Formschnitte aufweist. Aber am 25. September 1519 ist die Aufnahme unseres Künstlers in die Baseler Malerzunft verzeichnet, und schon in einem Druck vom 6. November, einer Übersetzung des Schriftchens von Erasmus, Dulce bellum inexpertis, von Ulr. Varnbüler bei Cratander, findet sich nun wieder ein Zeugnis seiner wiederaufgenommenen Thätigkeit. Hier trägt die Initiale E eines sonst von Frank gezeichneten Alphabetes die Signatur holbeinischen Stiles. Die zweite Spur sind die Holzschnitte der bei Petri erschienenen Stadtrechte von Freiburg in Baden. Auch für dieses Buch hat Holbein aufser den bekannten Titelblättern eine einzelne grofse Initiale W zu einem Alphabet entworfen, das von Urs Graf begonnen war und später von ihm selbst vollendet werden sollte (bei Woltmann neben anderen Alphabeten unter Nr. 259). Seit Februar 1520 beginnt dann bei Froben die lange Reihe seiner Metallschnitte zu erscheinen. Bis in die erste Hälfte des Jahres 1521 bringt hier fast jeder einzelne Druck neue Erzeugnisse.[1])

Metallschnitte von Jakob Faber
(Fast alles unbeschrieben)

Vier Illustrationen: Gefangennahme Christi, Kreuzigung, Ausgiefsung des heiligen Geistes, Krönung Mariä, sämtlich bezeichnet I F, H. 0,12, Br. 0,077 (Passavant 143*a*—*d*). Nur aus Abdrücken des Berliner Kupferstichkabinets bekannt. — Acht kleine Illustrationen zu einem Andachtsbuche (W. 176—183, Abbildungen bei Hirth und Mutter, Meisterholzschnitte aus vier Jahrhunderten, 116 und 116*a*). Probedruck im Baseler Museum. — Christus als Schmerzens-

---

[1]) Unter den zunächst erscheinenden Werken sind als besonders reich an Zierstücken wichtig die Foliodrucke: Vellejus Paterculus Historiae Romanae duo volumina. November 1520. — Opera Sept. Fl. Tertulliani. Juli 1521. — Polydori Vergilii adagiorum liber. Juli 1521. — Novum Testamentum jam tertio accurate recognitum. Januar 1522. — Augustinus, De civitate Dei. August 1522. — Ferner die Oktavbändchen mit Schriften des Erasmus, besonders die Paraphrasen zu den einzelnen Teilen des Neuen Testamentes.

mann, in ornamentaler Einfassung, H. 0,068, Br. 0,044. Seb. Münster, Proverbia Salomonis jam recens... translata, o. J., Froben.

Titeleinfassungen: 1. An den Seiten Simson und Justitia, oben Gottvater, unten Bergpredigt. Vier Leisten für Oktav. Eine Leiste im Vellejus, alle in: Theodori Gazae Gramaticae institutionis libri duo. Februar 1521. — 2. An den Seiten Hektor und Cäsar, oben Flachgiebel, unten Postamente und Zeichen Frobens. Vier Leisten für Oktav (die untere bei Heitz 41). Zwei im Vellejus; alle in Paraphrasen des Erasmus, Juli 1521. — 3. Brunnen des Lebens, bezeichnet IF und MDXX, für Oktav, s. S. 241 unten. — 4. Unten Fortuna, oben Justitia, bez. IF, für Oktav. Erst 1522 nachweisbar: Erasmus, Familiar. colloquior. formulae. — 5. Kebestafel, zwei Versionen je vier Leisten, für Folio. Version A (nach Vögelin; in den oberen Ecken Renaissanceornamente) zuerst im Tertullian — Version C (in den oberen Ecken Sonne, Mond und Sterne) erst September 1522 im Augustin. — 6. Geschichte des Tantalus. Vier schlecht aufeinander passende Leisten für Folio. (Butsch, Taf. 52) linke Seite bezeichnet I F, im Tertullian.

Texteinfassungen und Kopfleisten: Zwei Seitenleisten mit kämpfenden Faunen, Fufsleiste mit Tritonenzug (keiner der beiden bei Woltmann erwähnten), für Quart. September 1520. Panegyrici veteres et aliquot recentiores. Auch im Theodorus Gaza. Fufsleiste auch im Tertullian und öfters. — Kopf- und Fufsstück und eine Hochfüllung für Oktav (s. Abbildung S. 237 und 238 unten). Seitenleiste im Vellejus, alle in Paraphrasen von Erasmus. — Zwei Seitenleisten für Folio mit je sechs von Renaissanceornamenten eingefassten Darstellungen: Auf der einen ein Jüngling, erst arm, dann emporkommend und dann wieder im Elend, neben ihm sein Berater; auf der anderen die Gestalten der Laster, die ihn ins Elend bringen. Im Vellejus. — Zwei Seitenleisten mit Kandelaberornamenten, oben bei der einen Viktoria mit Posaune, bei der anderen Krieger mit Fackel. Auf dieser die Bezeichnung H H. Erst 1522 nachweisbar, im Augustin. — Drei zierliche Kopfleisten für Oktav. Renaissancegewinde. L. 0,065, 0,069 und 0,072. In den Paraphrasen und dem Encomium moriae des Erasmus von 1521 und dem Novum Testamentum von 1522. — Fünf Kopfleisten mit Renaissanceornamenten, L. etwa 0,13. Seit 1521, alle in Divi Hilarii Lucubrationes, 1523.

Initialen: 1. Alphabet mit Anekdoten aus dem heidnischen und biblischen Altertum; eine zweite Reihe bis I mit den Thaten des Herkules. 0,043 im Quadrat (Butsch, Taf. 59). Nicht schon seit 1518, sondern erst seit Mai 1520. — 2. Antike Naturgötter, zum Teil nach Mantegna, K Loth, O Nike, s. S. 249. 0,034 im Quadrat. Seit Januar 1521. — 3. Säugetiere meist ein Paar. 0,03 im Quadrat. Seit Januar 1520. — 4. A und B Blattwerk (diese kaum von Holbein), C und D Cäsarenköpfe, E Papstkopf, V Nymphe auf Delphin, sonst Tiere: N Löwe bezeichnet I F 1520, R Esel in der Wiege. 0,027 im Quadrat. Seit Mai 1520 (bei Woltmann R unter Nr. 264, V unter Nr. 260). — 5. Köpfe von Cäsaren, auch von Kaiserinnen u. s. w., lateinisch und griechisch. 0,027 im Quadrat. Seit Mai 1520 (vergl. die Initiale E: S. 248). — 6. Genrebilder: Bettlerpaar, Weib den Mann prügelnd, Narr, D Bär an der Kette, Meerwesen, G Amor als Jüngling, L Herkules und Hydra, Q Apollo, 0,021—0,022 im Quadrat, seit November 1521. Zuerst im Vellejus; sehr häufig (bei Woltmann D unter Nr. 262 neben Andersartigem). — 7.—9. Ornamente hell auf schwarzem Grund, 0,021—0,018; manche Buchstaben dreifach, andere fehlen. Seit Januar 1521. — 10. Vögel und Insekten 0,02 im Quadrat, lateinisch und griechisch. Seit Mai 1520 (mit anderen Initialen W. 262). — 11. Blätter und Blüten, 0,016 im Quadrat. Seit Mai 1520. — 12. Genrebilder, Stillleben: F Hexe auf einem Bocke reitend, bezeichnet I F, G Tod als Koch, s. S. 253. 0,016 im Quadrat. Seit August 1520. F in: M. T. Ciceronis Officia, Aug., 1520. G in: Erasmus, Familiarum colloquiorum formulae, 1522. (Die beiden letzten Alphabete mit Holzschnitten von Lützelburger bei Woltmann unter Nr. 263, Initialen von Nr. 12 auch bei W. 261.)

Zuerst erscheinen 1520 vereinzelte Initialen, später erst stellen sich die kleineren und die gröfseren Zierleisten ein. Die zuerst auftauchenden Initialen sind nun meist ganz auffallend schlecht geraten. Es scheint, dass während der Jahre 1519—1521 von den Alphabeten je nach Bedarf die Buchstaben ausgeschnitten wurden, dass die Entwürfe aber gleich für die

vollständigen Alphabete vorhanden waren. Hier und da hat Holbein allerdings noch während des Schnittes den Vorwurf einer Buchstabenreihe geändert oder eine gar zu schlecht geschnittene Komposition durch eine neue ersetzt. Faber hatte anfangs noch keine Vorstellung, wie eine Form durch Striche zu runden sei. Schon im Vellejus (November 1520) wird das bei einfacheren Aufgaben, z. B. einigen Ornamentfüllungen u. s. w., besser. Eine weitere Gruppe, die noch etwas später entstanden, bilden dann eine Anzahl Schnitte mit gröfseren Figuren, die vier Illustrationen in Berlin, die Titeleinfassung mit Tantalus, das Alphabet Nr. 2.

Denselben Charakter weist nun auf eine Arbeit für *Curio*: Titeleinfassung mit der Dichterkrönung Homers unten, oben Salomo und antike Philosophen. Vier Leisten für Folio, in der oberen Monogramm I F. Abbildungen bei Heitz, S. IX und XIII. Nachweisbar zuerst März 1523 in Strabonis Geographicorum Commentarii (Baseler Exemplar), 1526 bei Bebel, 1536 bei Gryphius in Lyon. — Ähnlich die geringer geschnittenen Initialen A B C H M O R P eines Alphabetes, das seit 1524 bei Curio erscheint (mit Anderem bei W. Nr. 260). Curio, der im Frühjahr 1521 zu drucken beginnt, muss die Einfassung schon gleich damals bestellt haben.

Die Einfassung mit Justitia und Fortuna und die beiden Seitenleisten mit Kandelaberornamenten, die besten von Frobens Arbeiten, sind vielleicht erst gegen 1522 entworfen.

Holzschnitte

Titelbild und 75 Illustrationen zur Postilla Guillermi, Wolff, 1521; H. 0,042, Br. 0,033. Es sind Kopien der Holzschnitte von Urs Graf (His Nr. 34—128). Der Schnitt weist auf den Beginn der Baseler Zeit. — Zwölf der rohen nicht von Lützelburger geschnittenen Illustrationen in Petris Folioausgabe des Alten Testaments I und II Teil, 1523 und 1524, H. 0,135, Br. 0,085: Opferung Isaaks, Mannalese, Goldenes Kalb und Zerstörung der Gesetzestafeln, Moses allein vor den Zelten, Titelbild zum Leviticus, Kaleb und Josua, Bestattung Aarons, Bileam (Woltmann 175), Bestattung des Moses, Josua vor Jericho, Erdrosselung der fünf Könige, Simson. Aufserdem hängen mit Holbein zusammen der Traum Jakobs, die zwei Trompeten u. a. m. — Titelholzschnitt: Moses empfängt die Gesetzestafeln, etwas gröfser aber Stil völlig gleich wie in den eben genannten Illustrationen; schon 1520 bei Petri in dem Nachdruck: Luther, Die zehen Gebot Gottes (Exemplare in Basel und Berlin). — Fünf Illustrationen, H. 0,117, Br. 0,072, zur Erläuterung der Befestigungen und Belagerungen von Avaricum, Alesia, Uxellodunum und Massilia, sowie der Konstruktion der Rheinbrücke, wahrscheinlich auch die beiden Karten, in Iul. Caesaris Commentarii, Wolff, Januar 1521. Kopien nach den Holzschnitten in der Ausgabe des Aldus (z. B. von 1513). — Ausgenommen W. 175 Alles unbeschrieben.

Einfassungen. Für Oktav mit ornamentaler Füllung und Signet, bei Froben (W. Ambr. Holb. 14, Heitz 45). — Zwei Titeleinfassungen in Folio, aus vier Stöcken bestehend, für ein Missale und für ein Graduale von Wolff, beide 1521 (Heitz 9 und 10). — Teil einer Titeleinfassung für Quart mit Signet Wolffs (Heitz 14). — Version B der Kebestafel, bez. HH und Herman, Sept. 1521 bei Cratander. — Drei Einfassungen für Quart und Oktav (Heitz 93, 95, 97) für denselben Drucker. — Die drei Titelbilder zu den Freiburger Stadtrechten; zwei in dem Buche verwendet, Abdrücke des dritten u. a. im Berliner Kupferstichkabinet (W. 217—219).

Signet Adam Petris (Heitz 68) — Signet von Wolff (Heitz 13) — Signet Froschauers unter einem Portal (Heitz, Zürcher Büchermarken Nr. 2).

Initialen. Die einzelnen Buchstaben mit Kindern bei Cratander und Petri s. S. 249 Mitte. — Zehn grofse gotische Initialen im Graduale von Wolff, s. Heitz S. IX, H. 0,06—0,07. — Alphabet mit Papageien, Affen, Kaninchen 0,026—0,027 (die Initiale V Butsch, Taf. 63 unten und hier S. 245); seit Januar 1521 in der Cäsarausgabe.

In den Bücherdekorationen hat sich schon der Stoffkreis so unendlich erweitert, dass man auf das Wirken einer neuen Kraft schliefsen müsste. Für die Titeleinfassungen und das gröfste Alphabet waren Holbein, wie schon dem Urs Graf und Ambrosius, belehrende Darstellungen aus der Antike, der Bibel und der zeitgenössischen Allegorie vorgeschrieben. Daneben drängt sich in die Werke der Kirchenväter und antiken

Stoiker und Gelehrten die ganze Welt der heidnischen Naturgötter, die später noch einmal in Böcklins Werken aufleben sollten, weiter das Tierbild, das Genrebild, bald blofs humoristisch, bald auch obscön. In den Umrahmungen finden sich schon alle Typen, die aus den Meisterwerken Holbeins bekannt sind. Wie später die Apostel Petrus und Paulus, so werden auch jetzt schon gern in den Seitenteilen zwei Gestalten einander gegenübergestellt. Das architektonische Gerüst ist teils strenger in der Art der plastischen Fenstereinfassung der Renaissance, meist aber ganz frei in der Art der architektonischen Prospekte, die in gemalten Fassaden die Wände neben den Fenstern bedeckten, d. h. der Raum für den Text ist als vortretende Tafel mit Bekrönung behandelt, und zu beiden Seiten sieht man in die Tiefe; hier stehen die Figuren neben Säulen und Pilastern, auch etwa hinter Balustraden, gerade wie an den Fassaden. Wo besonders umständliche Darstellungen befohlen waren, schwebt die Inschrifttafel frei in der Luft, und die Hauptdarstellung setzt sich von unten in die Seitenteile fort. Hatte Holbein aber freie Hand, so legte er einen Kranz von Renaissancegewinden oder natürlichem Laubwerk um die Mitteltafel und liefs Kinder oder Faune darin herumklettern. Ebenso verwendet er für die Randleisten, die nicht für die Titel der Bücher bestimmt waren, Gewinde, Kandelaber, Ornamente und Figurenfriese. Die Initialen zeichnen sich aus durch die klassische Art, wie der Raum abwechselnd durch plastische Formen und Laubwerk gefüllt ist, Gewinde und Menschengestalten sind auch in ihren Bewegungsmotiven stets auf den Lauf der Linien im Buchstaben berechnet; sie begleiten dessen gerade Linien mit ihrer lebhafteren Silhouette oder kontrastieren dazu. Ausgewachsene Menschen giebt Holbein noch gern in halber Figur. Bei den Signeten ist eine Renaissanceädikula als Einfassung noch das Übliche bis 1523, später begnügte man sich mit einem geschweiften Schilde. Die Zierformen, die seit Beginn 1520 in Basel neu verwendet worden, sind, im Gegensatz zu den Arbeiten der vorhergehenden Jahre, wirkliche Renaissance, im Geist des neuen Stils verwendet; Mittelachse und Hauptlinien heben sich klar heraus. Die Motive sind im ganzen dieselben wie 1516, aber der Künstler verfügt nun über einen unermesslichen Reichtum von Kombinationen, namentlich beschäftigen seine Phantasie in dieser ersten Zeit architektonische Prospekte, Durchblicke durch reich begrenzte Tonnengewölbe u. s. w.

Bei den Figuren fällt gegen früher auf: die Kühnheit der Verkürzungen, die Vorliebe für Gesichter in starker Untensicht, das Pathos, das Leben, der grofse Reichtum an Bewegungsmotiven, bei den Illustrationen die Freiheit, mit der die Figuren in den Raum komponiert sind, die räumliche Wirkung der Landschaft und Architektur. Ornamentformen und antike Rüstungen, die früher noch nicht in Basel verwendet wurden, kommen ebenfalls vor.

Wie bei einer Anzahl von Gemälden und Kartons zu Glasgemälden,[1]) sind Verzeichnungen allerdings noch sehr häufig; Unterschenkel, überhaupt Beine, sind vielfach zu kurz, die Kniee sinken ein, Haltung und Gang hat etwas Lässiges, Unfreies, Schleppendes, Unfeines. Das Stehen ist meist ein Sich-wiegen. Die Gesichter sind plebejisch hässlich, die Gewandung ist überreich an Falten. Die anderen Schöpfungen, in denen sich dieselben, bei Holbein unbegreiflichen Eigenschaften finden, sind indes gut bezeugt und selbstredend ebenfalls Jugendwerke.

---

[1]) Die beiden Gemälde im Freiburger Münster, die Glasgemäldekartons mit den vier Heiligenpaaren in Basel (Woltmann, Gemälde und Zeichnungen 82—89) u. a.


egenüber der fruchtbaren Thätigkeit des Jahres 1520 war die Produktion an Zeichnungen für den Formschnitt während der Rathausmalereien nur gering. Im Winter 1521/22 scheint Holbein aber die Bücherdekorationen für die neugegründete Offizin Val. Curios gezeichnet zu haben. Von jetzt an gehören wenigstens viele Holzschnitte schon zu den anerkannten Werken Holbeins.

Holzschnitte

Die Titeleinfassungen Woltmann 222, 225, Kebestafel Version D. Eine Einfassung für Oktav mit Aristoteles und Phyllis: Angeli Politiani Miscellaneorum Centuria una, Juli 1522. Sowie ein Titelbild: Ludwig vor den Thoren Roms im Defensor pacis, s. l. 1522. Ferner die Signete Woltmann 239, 240, Heitz 103, 104, sowie Heitz 102.

Die Einfassung mit der Geschichte des Tantalus und ein Signet erschienen schon 1521 in dem von Leo Jud übersetzten Encheiridion des Erasmus, die übrigen im März, Mai, Juni und Juli oder in Drucken ohne Monatsdatum des Jahres 1522.

Initialen, sämtlich auch in Drucken von Wolff (alle nicht bei Woltmann): Kinder, 0,049 im Quadrat (Butsch, Taf. 60). Seit Ende 1521: ebenfalls im Encheiridion. — Darstellungen aus der Antike, aus der Biblischen Geschichte und dem zeitgenössischen Leben. 0,036—0,037 (Butsch, Taf. 63 stark verkleinert) auch griechisch. 1522 im Lexicon graecum. — Kinder 0,027—0,028. Zuerst bei Wolff, Bibliorum opus integrum, 1522.

Aufserdem in einem von der Ebernburg datierten Druck (!): Oecolampad, Quod expediat epistolae et evangelia in missa; später in Drucken von Mohrhardt in Tübingen: ein Kinderalphabet, das zweifellos hierher gehört, 0,031 im Quadrat.

Metallschnitte

Die Dekorationsstücke, die bei Froben noch erscheinen, schon auf S. 250 oben und Mitte. Den reifsten Arbeiten bei Froben nahe stehend: Titeleinfassung für Quart, oben Justitia, unten der Sensenmann (W. Ambr. Holbein 2). — Zwei Kopfleisten, Länge 0,093. Alle in Bibliorum opus integrum, Wolff, 1522, ohne Monatsdatum.

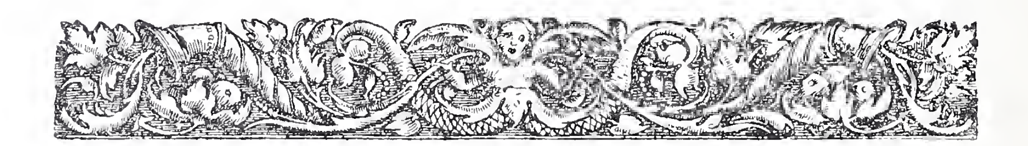
Zu einer weiteren Gruppe von Schnitten mit etwas anderer Technik (lange, meist auch sehr enge und feine Schraffuren) gehören: Signet Cratanders unter einem Portal mit Aussicht (Heitz 98), schon August 1522. — Kinderalphabet (0,027 im Quadrat). — Titeleinfassung für Oktav abgeb. S. 240 (Woltmann 235). Einfassung und Alphabet zuerst bei Petri, Oktober 1522. Die Initialen später bei Wolff und Curio.

Das Alphabet hat sich beim Druck als unbrauchbar erwiesen, die Striche flossen ineinander. Die Buchstaben wurden auch nicht alle geschnitten und seither die Schraffuren nicht mehr so eng genommen. Eine immerhin noch ähnliche Technik zeigen: Signet Wattinschnees (Heitz 117): P. Vergilii Maronis opera, November 1523. — Kleines Kinderalphabet Cratanders (Woltmann 256). — Diese sämtlichen Arbeiten, nicht bezeichnet, sind doch wohl von Jakob Faber.

Die Holzschnitte dieser Gruppe sind zumeist Wiederholungen, sogar hier und da blofs freie Kopien der Arbeiten, die Holbein für Froben hergestellt hatte. Ein Alphabet (37 mm im Quadrat), das bei Curio und Wolff auftaucht, giebt, ähnlich wie das wenig kleinere Alphabet (34 mm im Quadrat) in Metallschnitt von Froben, Gestalten des antiken Mythus: Neptun, Seepferde, Tritonen, Kentauren, Meerweiber neben Genrebildern und biblischen Figuren, wie Simson und Tobias. Aus Einfassungen für Froben ist schon 1520 das Motiv der Kinder, die an einem Palmbaum emporklettern, in einem Holzschnitt für Cratander wiederholt worden; 1521 fand sich bei diesem Drucker auch eine zweite Version der Kebes-Tafel. Jetzt, 1522, findet

sich eine weitere bei Curio, ebenso eine Wiederholung der Titeleinfassung mit der Geschichte des Tantalus, endlich bei Wolff in Metallschnitt die Einfassung mit Justitia und Fortuna als Justitia und Sensenmann.

In Holbeins Stil hat jetzt eine entscheidende Wendung stattgefunden, die Gesamtwirkung ist klarer, feiner und eleganter. Die Verhältnisse bei Säulen und menschlichen Figuren sind schlanker. Jene auffallenden Verzeichnungen der unteren Körperhälfte sind im Verschwinden begriffen, die Verkürzungen wirken überzeugender. Im ersten Jahre begegneten wir überall einem kühnen Wagen und Versuchen, jetzt schon einem bewussten Auswählen des Feineren und Eleganteren. Die Rathausmalereien, namentlich die Arbeit des ersten Jahres, müssen entscheidend für Holbein gewesen sein. Auch die Solothurner Madonna lässt dies vermuten. Innerlich war Holbein im Grunde jetzt schon fertig, er hatte sein Ziel gefunden; da kamen noch einmal eine Fülle von Aufträgen zu historischen Darstellungen und zu Bücherdekorationen in kleinem und kleinstem Format, die ihn in der Richtung nach dem Eleganten, Feinen, selbst Zierlichen weiterleiten mussten, und jetzt fand er auch die ausübenden Kräfte vor, die seinen Absichten gerecht werden konnten.





Gegen Ende des Jahres 1522 trafen Holbein die Aufträge, die Illustrationen zu den Nachdrucken der Lutherschen Bibelübersetzungen des Neuen und Alten Testamentes zu zeichnen; fünf verschiedene Folgen, zwei für das Neue Testament, drei für das Alte, sind im Laufe dieses und des folgenden Jahres entstanden. Eine der Holzschnittfolgen zum Alten Testament ist bisher unbekannt gewesen. Es kamen dazu sieben Bilder zum Vaterunser in Metallschnitt für Froben (auch bei Bebel), sowie die Titeleinfassungen, Initialen und Randleisten für die Bibelausgaben Petris und Wolffs wie für die Folianten von Cratander und Curio. Diese beiden liefsen jetzt ihr Material durch Metallschnitte ergänzen, zum Teil völlig erneuern.

Von dem Augenblick an, da Lützelburger der Interpret der holbeinischen Zeichnungen geworden ist, scheint das Derbe und Rohe aus Holbeins Stil plötzlich verschwunden zu sein. In den Schnitten Hermans und namentlich denen Fabers sieht man Physiognomien und Gesten, von denen man glauben sollte, dass nur ein gemeiner Geschmack sie einer sehr derben Umgebung entnommen haben könne. Jetzt wirkt der Naturalismus Holbeins plötzlich berechtigt zuerst im Holzschnitt, bald auch in Metallschnitten. Das Geschick im Anordnen eines Bildes ist allerdings gröfser geworden, die Kompositionen wirken klarer, auch weil die Gegensätze der Bewegung, die Gegensätze von Hell und Dunkel besser ausgenützt und berechnet sind, namentlich ist der unruhige Faltenwurf verschwunden, und die Glieder treten mit ihren Funktionen deutlich heraus; aber das Wesentliche ist doch, dass nun die Typen nicht mehr durch das Ungeschick des Formschneiders in ihrer Hässlichkeit übertrieben, dass in dem klaren, ruhigen Bilde der Geschmack der Anordnung deutlicher zur Geltung

kommt. Bei genauerem Zusehen begegnet man denselben Menschen mit denselben Köpfen und demselben Gebaren wie in früheren Arbeiten, und in den ersten Holzschnitten Lützelburgers finden sich sogar noch viele unglaubliche Verzeichnungen, zu kleine Füfse und Hände, und ganz verschwinden unrichtige Verkürzungen auch in der Folge nicht.

Bei alledem ist aber eine Leistung wie der Totentanz, der, wie man nicht anders annehmen kann, schon im Jahre 1524 begonnen wurde, im Beginn des Jahres 1523 noch nicht denkbar. Es hat sich auch Lützelburgers Schnitt nicht allein verfeinert, sein Vorbild wirkt auch ganz entschieden auf Jakob Faber. Angesichts seiner Leistungen wird eben die gewohnte Ausrede aller Handwerker mit fest eingegessenen Gewohnheiten, dass man die Sache nicht besser machen könne, verstummt sein. Lützelburgers Technik wirkte aber auch zurück auf den Meister selbst. Dies lässt sich deutlich verfolgen, da ein grofser Teil der Illustrationen bis auf das Vierteljahr zu datieren ist und die Bücherdekorationen ohnehin in der Regel erschienen, sobald sie geschnitten waren.

Zuerst sieht Holbein noch wie bisher auf möglichst einfache, grofse und plastische Formen. Dieser Tendenz entsprechen die plastisch stilisierten Bäume, die nierenartigen Wolken, die langen röhrenartigen Falten der Gewänder. Im Mittelgewande sind auch die einzelnen Gegenstände noch viel zu grofs gezeichnet. In dekorativen Arbeiten heben sich die Formen in kräftigen Konturen und leichten Schatten von einem etwas dunkler gehaltenen wagerecht schraffierten Grunde ab. In kleinen Initialen bevorzugt er einzelne Tiere oder Kinder, giebt auch diese dann in hockender Stellung oder sonstwie in möglichst grofsem Mafsstabe.

Arbeiten, die vor Mitte 1523 entstanden sind

1. Holzschnitte

Das Einblatt Christus unter dem Kreuz zusammenbrechend (Woltmann 193). Von Lützelburger wohl unmittelbar nach seiner Ankunft in Basel als Probe seines Könnens geschnitten. — Das Titelblatt und die drei von Lützelburger geschnittenen Illustrationen von Petris Altem Testament in Folio, I Teil (Woltmann 171—174). Vielleicht schon vor Ende 1522 auf den Stock gezeichnet, erschienen Christmonat 1523. Kopiert nach den Holzschnitten der älteren Augsburger Bibelübersetzungen von Silvan Ottmar u. a. — Die acht Illustrationen in Petris Neuem Testament in Folio (Woltmann 184—191); von Lützelburger geschnitten, entstanden nach September 1522, erschienen Dezember 1522. — 21 Holzschnitte zur Apokalypse für Wolffs Neues Testament in Oktav (Woltmann 150—170). Woltmann 154, 158, 159, 160, 161, 162 geschnitten von Hans Herman, die übrigen von Lützelburger.[1]) Erschienen im Beginn 1523, entstanden unmittelbar nach den Holzschnitten in Petris Testament. Kopiert nach den Holzschnitten in der Originalausgabe Luthers vom September 1522.

Fünf Illustrationen für eine Oktavausgabe des Alten Testaments: Erschaffung der Eva, Zug durchs Rote Meer, Aaron im Tempel, eherne Schlange, Vorlesung des Gesetzes. Bisher unbeschrieben. Höhe 0,08, Breite 0,065. Holzschnitte von Lützelburger, befangener als die der Apokalypse. Zuerst nachweisbar 1524: das Alte Testament, deutsch von Petri. 8°. Einziges bekanntes Exemplar in der Kolmarer Stadtbibliothek. Drei Kompositionen kopiert 1525 in den grofsen Initialen Froschauers, die dann in Wittenberg wieder nachgeschnitten wurden. Vier Holzschnitte (es fehlt die Erschaffung der Eva) in einer Oktavausgabe von Petris Neuem Testament von 1526. Exemplare in Aarau, Freiburg in Baden und Berlin. — Christus, das wahre Licht (W. 195), nachweisbar erst 1527. — Gröfsere Titeleinfassung mit Petrus und

[1]) Alles hier Folgende ebenfalls.

Paulus (Woltmann 215), Dezember 1522. — Titeleinfassung mit Kleopatra und Tempelraub des Dionys (Woltmann 226), erschienen Februar 1523. — Kleinere Titeleinfassung mit Petrus und Paulus (W. 216), wie bekannt vom März 1523.

Drei Seitenleisten mit Putten und Ornamenten, H. 0,12, Br. 0,022; unbeschrieben. Zuerst in dem Exemplar des Berliner Kupferstichkabinets von Curios Strabo-Ausgabe, März 1523; vergl. die Abbildung S. 239. — Titeleinfassung mit der Geschichte des Paulus, W. 213. Die obere Leiste mit Taufe Christi August 1523 in der Quartausgabe von Wolffs Neuem Testament. Das Ganze schon in einer Ausgabe des Alten Testaments desselben Jahres und in anderen Auflagen des Alten und Neuen Testaments.

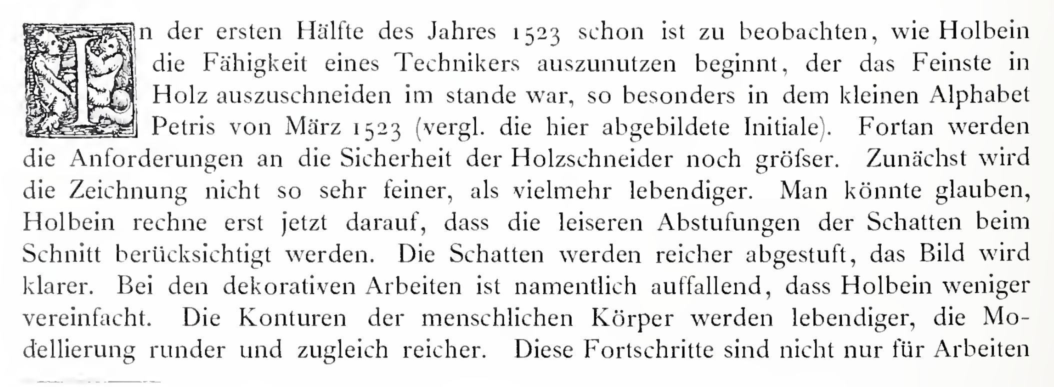
Initialen. Vor Ende 1522. Die Buchstaben D, I, M, N, P und S des grofsen Kinderalphabets von Petri (bei W. mit anderen Alphabeten Nr. 259, s. S. 249 unten). — Kleineres Kinderalphabet (W. 258). — Initialen mit Tieren und Blumen (W. 265).

Vor Mitte 1523. Alphabet mit Meerwesen (s. unten das I), Genrebildern, Totenschädeln, Tieren und Pflanzen. Einige Buchstaben doppelt und dreifach (bei W. mit Anderem, s. S. 250 u., unter Nr. 261 und 263), 0,0145 im Quadrat; bei Petri zuerst März 1523. Neues Testament. Oktav.

2. Metallschnitte von Jakob Faber

Texteinfassung für Folio, mit Bauerntanz und Fuchsjagd. Vier Leisten (die obere und untere W. 231 und 232). Abbildung bei Butsch, Taf. 64. Nicht bezeichnet. Bereits in Andreae Alciati Paradaxorum ad Pratum libri VI, Cratander, Februar 1523. — Titeleinfassung mit Gottvater als Weltenrichter, zur Seite die Evangelistensymbole, unten Trennung der Apostel. Vier Leisten, sämtlich bezeichnet I F (von W. nicht als Holbeins Werke aufgeführt, Butsch, Taf. 58). Die geringste, untere Leiste schon März 1523 bei Cratander, Joh. Faber Stapulensis, Commentarii in Quatuor Evangelia. Obere Leiste September 1523. Alle Teile in Foliobänden der Jahre 1524 und 1525. — Einfassung in Oktavformat. Ornamente auf schwarzem Grunde. Vier Leisten, linke Seite bezeichnet I F (nicht bei W.; Butsch, Taf. 50). Zuerst März 1523. In Fabers Kommentaren.

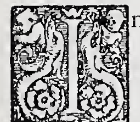
Initialen: Mit figürlichen Darstellungen auf hellem Grunde (bei W. neben anderen unter Nr. 260). 0,027 im Quadrat. Bei Cratander seit März 1523.[1])



In der ersten Hälfte des Jahres 1523 schon ist zu beobachten, wie Holbein die Fähigkeit eines Technikers auszunutzen beginnt, der das Feinste in Holz auszuschneiden im stande war, so besonders in dem kleinen Alphabet Petris von März 1523 (vergl. die hier abgebildete Initiale). Fortan werden die Anforderungen an die Sicherheit der Holzschneider noch gröfser. Zunächst wird die Zeichnung nicht so sehr feiner, als vielmehr lebendiger. Man könnte glauben, Holbein rechne erst jetzt darauf, dass die leiseren Abstufungen der Schatten beim Schnitt berücksichtigt werden. Die Schatten werden reicher abgestuft, das Bild wird klarer. Bei den dekorativen Arbeiten ist namentlich auffallend, dass Holbein weniger vereinfacht. Die Konturen der menschlichen Körper werden lebendiger, die Modellierung runder und zugleich reicher. Diese Fortschritte sind nicht nur für Arbeiten

[1]) Es wurden in den Jahren 1522—1524 vier lateinische Alphabete von prächtiger Erfindung, die sämtlich 0,027 im Quadrat messen, nach Holbein von Faber in Metall geschnitten. Das eine (s. S. 253 u.) missriet im Schnitt und ist Woltmann entgangen, Abbildung der Initiale I bei Butsch, Taf. 61. Die anderen drei, fast vollständig nachweisbar und oft verwendet, erhielten durch zwei Reihen der griechischen Buchstaben, die im lateinischen Alphabet nicht enthalten sind, ihre Ergänzung. Von den fünf oft vorkommenden Folgen sind von Woltmann die lateinischen Buchstaben alle unter Nr. 260, die griechischen alle unter Nr. 268 aufgeführt. Cratanders Initialen auf dem Probedruckblatt des Berliner Kupferstichkabinets.

Lützelburgers, sondern auch für Metallschnitte von Faber charakteristisch, die in der zweiten Hälfte des Jahres 1523 und noch Anfang 1524 neu auftauchen.

ndessen hebt sich von diesen Formschnitten deutlich eine weitere noch feinere Gruppe ab, von der einzelne Schnitte schon im Beginn des Jahres 1524 erscheinen. Hierher gehören eine grofse Zahl von Bücherdekorationen, darunter die berühmten drei Alphabete Lützelburgers. Das Hauptwerk ist freilich der sogenannte Totentanz, der in der Technik auffallend mit diesen Initialen übereinstimmt. Die Mehrzahl der Arbeiten für die Baseler Verleger, darunter das Todesalphabet und das berühmteste der Kinderalphabete, ist schon für das Jahr 1524 gesichert, und zwar durch Drucke bis zum August oder solche ohne Monatsdatum. Fast alles übrige ist bis zum Frühjahr 1525 nachweisbar, und davon mag vieles nur im Schnitt nicht zeitig genug vollendet gewesen sein, um in Drucken für die Herbstmesse 1524 verwendet zu werden.[1]) Jetzt füllen sich in Metallschnitten und Holzschnitten die Flächen mit zierlicheren Formen. Bei Vorzeichnungen für Lützelburger wagt es Holbein, auch in den Initialen kleinsten Formates ganze Genrescenen mit mehreren ausgewachsenen Personen darzustellen. Wie ein feines, zierliches Relief bedeckt da oft die Darstellung die Grundfläche.

eichter, etwas einfacher, musste der Künstler allerdings die Aufgaben für den Metallschnitt gestalten. Aber in den gröfseren Initialen und in den Titeleinfassungen bevorzugt er auch da Genrebilder und historische Scenen mit vielen kleinen Figuren hier und da vor weiten Hintergründen, während er früher im gleichen Falle die Darstellung möglichst vereinfacht hatte. Es erscheinen auch eine Reihe von Zierleisten und von Initialen kleinsten Formates, die den Arbeiten Lützelburgers nicht viel nachstehen. Keiner dieser feinsten Metallschnitte ist bezeichnet, auch eine Einfassung nicht, bei der man dies erwarten konnte. Indessen ist die Grenze zwischen ihnen und den feinsten bezeichneten Arbeiten Fabers so fliefsend, dass an dessen Urheberschaft kaum zu zweifeln ist (vergl. die Initialen L hier und D S. 234). Bei C. V. scheiden sich die Gruppen nicht so deutlich, weil sein Schnitt immer gleichgültiger wird; indessen ist doch sein gröfstes Alphabet und die Titeleinfassung mit Christus, der die Mühseligen zu sich ruft, ebenfalls bezeichnend für die letzte Gruppe holbeinischer Bücherdekorationen.

Holzschnitte von Lützelburger

Elf Illustrationen in Wolffs Ausgabe des Alten Testaments. Grofs 8° oder klein 4°, Ende 1523. (Nicht bei W., von Vögelin entdeckt.) Sündflut, Opferung Isaaks, Jakobs Himmelsleiter, Joseph legt Pharao die Träume aus, Räucheraltar und Bundeslade, Geräte der Stiftshütte, vier weitere Bilder zur Veranschaulichung der Stiftshütte, der Hohepriester im Ornat. Kopien nach der Wittenberger Originalausgabe.

Titeleinfassung mit Herkules und Orpheus (W. 221), schon 1523(!) bei Adam Petri. Luther, Vom Anbeten des heiligen Sakraments Leichnams Christi.

Alphabet mit Blättern und Blüten (nicht bei W.), 0,012 im Quadrat, bei Wolff zuerst im Alten Testament, 1523.

[1]) Cratanders und Curios Bücher, um die es sich hier handelt, erscheinen fast nur im Frühjahr und Herbst.

Späteste Bücherdekorationen in Holzschnitt vor 1526: Alphabet mit Genrebildchen, Meerwesen u. s. w. (nicht bei W.), V Simson, Kopie des von W. unter 261 erwähnten V. Dieses bei Petri seit März 1523, s. S. 256 oben, 0,156, bei Wolff (s. Initiale I S. 257). Neues Testament, deutsch. August 1524. 4°. — Alphabet mit Todesbildern (W. 252); wie schon bekannt, ebenfalls seit August 1524 verwendet. — Das Kinderalphabet (W. 254, das berühmte) ist ebenfalls im Jahre 1524 nachweisbar. Kopien aus diesem Jahre habe ich gefunden bei Hager in Zürich: Zwingli, Über Joh. Eggen Missive. Leo Jud, Ein christlich Wiederfechtung. Hier nicht die Schrift, sondern der Druck vom 2. Wolfsmonat (November) 1524 datiert. Etwas später Kopien auch bei Froschauer. Die Originale bekanntlich zuerst bei Bebel 1525. — Das Alphabet mit der Bauernkirmess (W. 253) ist wenigstens vor Holbeins Abreise nachweisbar. Die Initiale P habe ich gefunden 1526 in Erasmus, Hyperaspistes diatribae adversus Servum arbitrium Martini Lutheri, 8°. Ein Exemplar auf der Zürcher Stadtbibliothek.

Vielleicht erst 1525: Die Dolchscheiden (W. 201—204). — Das schöne Signet Froschauers (W. 246, Heitz, Zürcher Büchermarken Nr. 5) und die beiden kleineren, Heitz Nr. 4 und 8. Die Signete, die Woltmann unter Nr. 247 und 248 anführt, sind nicht von Holbein. — Das Signet Curios im Schild (W. 241, Heitz 109). — Das Signet Bebels ohne Schild (W. 238*a*, Heitz 113).

Metallschnitte von Jakob Faber

Aus dem Jahre 1523. Einfassung mit Bacchanal (von W. verworfen), s. die Abbildung am Anfang dieser Abhandlung. Die beiden Kopfleisten wurden indessen nicht wie hier zusammen abgedruckt, sondern es wurde nur eine, in der Regel die obere, zugleich mit den Seitenleisten verwendet, die untere dagegen, die von Holbein für die Seitenleisten geschaffen war, ist fast nur allein auf den folgenden Seiten als Kopfleiste verwendet worden. Zuerst September 1523: D. Joh. Chrysostomi in tot. geneseos librum Homiliae a Jo. Oecolampadio versae. Cratander. Folio. — Drei erst später nachweisbare Teile kleinerer Einfassungen: Fufsleiste mit vier Kindern im Gewind (W. 236). Kopfleiste: Faune, Früchte lesend, zwischen Blattwerk (nicht bei W.). Beide: Oecolampad, In Postremos tres Prophetas Commentarius. Cratander 1527. 4°. Seitenleiste mit fünf musizierenden Kindern. Im Galen, Cratander und Bebel, 1531.

Initialen: Alphabet Cratanders, Blätter und Blüten (bei F zwei Kinder) auf schraffiertem Grunde (bei W. u. a. unter Nr. 260); seit September 1523 (vergl. die Abbildung S. 233). — Die griechischen Buchstaben zu diesem Alphabet (Woltm. 268, zweite Reihe); zuerst bei Curio Urbani Grammaticae institutiones. Später bei Curio durch andere Initialen ersetzt und 1532 bei Cratander und Bebel. Die griechischen und viele der lateinischen Initialen auf dem Berliner Probeblatt. — Die gut geschnittenen Initialen des lateinischen Alphabetes von Curio s. S. 251 oben. Figürliche Darstellungen (W. mit anderen 260); 0,027 im Quadrat. Zuerst März 1524. Vergl. Initiale G S. 254.

Späteste Metallschnitte dieser Zeit: Texteinfassung für Quart, vier Leisten, nicht bezeichnet, unten ein Tritonenzug (W. 228), die Kopfleiste abgebildet S. 254. Bei Cratander seit März 1525. Joh. Oecolampad, In Iesaiam Prophetam Commentarii Libri VI. 4°. — Signet Cratanders im Schild. Heitz 99. Seit März 1525.

Initialen: Griechisch mit Genrebildern vor weiter Landschaft (nicht bei W.; Butsch, Taf. 63 unten), 0,037 im Quadrat; bei Curio zuerst März 1524, später auch bei Bebel. — Lateinisches Alphabet mit Vögeln, D s. S. 234, I zwei Delphine, M Vase, L Eule, 0,016—0,017 im Quadrat (nicht bei W.). Zuerst 1524 bei Cratander: Cyrilli in Ev. Johannis Commentarii; seit Januar 1525 bei Curio; C D S mit Initialen des gleich grofsen Alphabetes (s. unten) in Nov. Testamentum gallice, Bebel 1525. — Griechische Initialen zu dem S. 251 oben und hier oben erwähnten Alphabet Curios (W. 268, erste Reihe), 0,027. Lexicon Graece, Curio 1525. — Lateinisches Alphabet mit Genrescenen 0,018—0,019 im Quadrat (bei Woltmann E und Q neben Andersartigem unter 261). A zwei Landsknechte, C und D Kephalus und Prokris, E Koch, F Aristoteles und Phyllis, H Narr auf einem Delphin, I in Blattgewinde ausgehendes Paar,

ähnlich wie die gleich grofse Initiale I bei Curio (s. unten) und die von Wolff auf S. 257, L Kind auf einem Delphin, M Vase, darüber geflügelter Engelskopf, N Najade, Q tanzendes Paar. Bei Cratander und Bebel seit 1525, zuerst in: Theophylacti in quatuor Evangelia Ennarationes. — Lateinisches Alphabet mit Tieren, Meerwesen (fehlt bei W.), 0,016—0,017 im Quadrat. A Meerweibchen, C 1. Ziege ähnlich wie die L auf S. 257, 2. Papageien, D Meerweib, H Jäger und Hund, L zwei Kinder, N geflügelter Jüngling auf einem Radnachen, Q davoneilende Landleute. Bei Cratander seit 1525: Luther, Deuteronomios Mose ex hebraeo castigatus. 8°. Zahlreich in den Galenausgaben von 1530, 1531, 1532 und 1533. — Lateinisches Alphabet mit Gewinden, Tieren und Genrebildchen (Initiale L abgeb. S. 257, bei W m. A. unter Nr. 263), 0,018—0,019 im Quadrat. Grund wie bei allen diesen späten Alphabeten schraffiert, bei M schwarz. A Knabe in ein Horn stofsend, C Maskaron, D Vogel mit Ei, G Meerweib mit Horn, I Paar, das in Gewinde ausgeht, M Vase, Q Cäsarenkopf. Bei Curio, zahlreich in Nicolai Perotti Cornucopia, 1526.

Metallschnitte von C.V.

Acht Bilder zum Vaterunser (von Woltmann und His dem Urs Graf zugewiesen, His. 106—113), bezeichnet CV. Die vier Evangelistensymbole, bezeichnet CV (von Woltm. Bd. II S. 221 verworfen), nicht Kopien nach der Einfassung von Jakob Faber. Im griechischen Neuen Testament von Bebel, 1524. — Petrus und Paulus, beide unter einem Renaissanceportal. Beide bezeichnet CV. Neues Testament (deutsch) von Froschauer, 1524. 8°.

Titeleinfassungen, sämtlich aus einem Stück mit historischen Darstellungen im unteren Teil: Marcus Curtius in den Abgrund springend (W. 224; Butsch, Taf. 55) — Mucius Scaevolas Heldenthat, bezeichnet CV (nicht bei W. s. Abbildung S. 245). — Bilder von der Weibermacht (W. 220) nur in dem Probedruck des Baseler Museums bekannt. Abbildung bei Schneeli, Die Renaissance in der Schweiz. Benützt schon zu Beginn 1524 in einem geringen Holzschnitt des Alten Testaments von Petri, II Teil: David und Bathseba. — David vor der Bundeslade (W. 212, März 1524). — Christus, die Mühseligen und Beladenen zu sich rufend (von W. verworfen, Pass. 116, von Vögelin als Holbein abgebildet in den Zürcher Neujahrsblättern). Zwingli der Hirt. Froschauer, 1524. 4°. — Geschichte des Moses (nicht bei W.), Abbildung bei Heitz Nr. 67. Petris Altes Testament in Oktav, 1524, wohl schon 1523. — Speisung der Viertausend (W. 214). — Bauerntanz, oben Kinderreigen (W. 233).

Zierleisten: Zwei Flügelknaben, die ein Füllhorn tragen, Kopfstück. — Zwei Gestalten in Gewinden neben einer Vase, Fufsleiste. Bei beiden L. 0,128. Bei Petri seit 1523 Altes Testament, I Teil. — Drei Kopfleisten, L. 0,063: a) in der Mitte ein Ochsenschädel, b) in der Mitte Engelskopf, c) stilisiertes Blattwerk, das sich in der Mitte kreuzt. Bei Petri seit März 1524. Bugenhagen, in libr. Psalmorum interpretatio. — Tritonenzug (W. 229), bei Petri seit 1524 Altes Testament, II Teil. — Kinderreigen (W. 230).

Signete: Für Froben von 1523: Heitz 49, 50, 53 (letzteres Signet schon September: Erasmus, In Ev. Lucae Paraphrasis). Von 1524: Heitz 51 und 52.

Initialen: Alphabet mit Kinderspielen (nicht bei W.). Q Knabe auf einem Seehunde, 0,03 im Quadrat. Vergilii Maronis opera, Bebel, 1523, Ciceronis officiorum libri III, Bebel, Februar 1524 und sonst in Büchern, die Bebel auf Kosten Wattinschnees druckte. In den eben citierten Bändchen auch von C.V. noch ein Alphabet, 0,014 im Quadrat, mit Ornamenten, das von Holbein sein kann. Ähnliche Arbeiten tauchen in dieser Zeit bei Wolff, Petri und Froschauer auf (vergl. S. 244, aus einem Drucke von Petri). — Bilder aus dem Alten Testament (W. 251), wie bekannt seit August 1524. — Knaben als Handwerker (W. 255), Knaben spielend (W. 256); beide bei Cratander seit März 1525, später auch bei Bebel.

Gegen das Jahr 1525 hin war die Zeit der gröfsten Zierlust offenbar in Basel schon vorüber. In Folianten wurde es üblich, den Titel ohne anderen Bildschmuck als das Signet zu drucken. Neue Einfassungen für dieses Format sind seit Mitte 1523

nicht mehr bestellt, und zwei von Holbeins spätesten Arbeiten sind auch an auswärtige Verleger verkauft worden: die Einfassung mit der Kleopatra nach Köln, die mit der Dichterkrönung Homers nach Lyon. Auch in Quart- und Oktavbändchen werden in der Folgezeit fast nur noch die schon vorhandenen feineren Arbeiten verwendet. Für dieses Format scheint von Holbein seit 1525 wenigstens keine neue Einfassung mehr entworfen worden zu sein. Nur für Initialen und Kopfleisten bleibt das Bedürfnis nach wie vor noch rege.

Das Signet wird einfacher. Schon im Jahre 1523 liefs sich Froben drei Druckermarken ohne alle künstlerische Einfassung herstellen, und dies wird dann später allgemein üblich. Holbein hat in den letzten Jahren in der Regel noch das Symbol in einem geschweiften Schilde dargestellt, so zweimal für Froben, einmal für Cratander, Curio und Bebel. Bei den spätesten Titeleinfassungen kehrt unser Künstler zu der Anordnung seiner frühesten Arbeiten zurück. Er hat in dem bekannten Holzschnitt mit Herkules und Orpheus für jene architektonisch gehaltenen Einfassungen mit figürlichen Darstellungen eine letzte und reifste Lösung gefunden, die wie eine Vorahnung der deutschen Renaissance-Epitaphien anmutet. Im übrigen aber hielt er sich nicht mehr an einen statisch möglichen Aufbau. Er lässt die Tafel für den Text des Bildes frei in der Luft schweben, meist ohne das Schweben zu motivieren. Unten stellt er dann je nach Vorschrift des Bestellers eine historische Scene dar, aus der Architekturteile in die Seitenleisten aufragen. Den oberen Teil der Seiten füllt er in der Regel mit Gewinden, kletternden Putten, schwebenden Heiligen u. s. w. Die Figuren, die oben noch Platz finden sollten, werden dann einfach auf die Bekrönung der Tafel gestellt. Dies der Typus jener grofsen Zahl von Einfassungen, die C. V. noch nach Holbein geschnitten hat; etwas modifiziert findet sich derselbe in der Einfassung auf S. 245.

Die eleganten Formen der Architektur nähern sich jetzt denen der französischen Frührenaissance. Auch die Gewinde sind schwungvoller gezeichnet, schlanker und gestreckter als früher und lebendiger die darin sich tummelnden Figuren. Das Formvollendetste hat aber Holbein doch in den ornamental gehaltenen Randleisten geschaffen, die nicht für den Titel, sondern für die erste Textseite bestimmt waren und von Faber geschnitten wurden (vergl. S. 233, 234 auch 254). Hier ist die Regel unten ein Figurenfries, zur Seite Kandelaberornamente, oben wieder figürliche oder ornamentale Friesfüllungen. Offenbar wurde Holbein hier nicht mit Wünschen nach sinnvollen Darstellungen geplagt.

Auch im Entwerfen von Zieralphabeten ist Holbein nach einem halben Hundert immer feiner werdender Arbeiten zu Schöpfungen gelangt, die klassisch und in ihrer Art ganz neu waren, die auch in ganz Deutschland kopiert wurden. Am lehrreichsten ist der Unterschied zwischen dem Alphabet mit den balgenden Knaben, das Lützelburger geschnitten, und dem ersten Kinderalphabet, das Holbein nach venezianischen Vorbildern kopiert hat. Statt der flächenhaften Wirkung in der Art des Sgraffito haben wir jetzt ein Bild, in dessen Tiefe man eine plastische Gruppe stark verkürzter, niedlicher Gestalten sieht. Nicht mehr die Konturen der Gestalten, sondern ihre Bewegungsmotive stehen nun in Wechselbeziehung zu den Linien der Buchstaben, die davor zu schweben scheinen.

Diese Weiterbildung des Entnommenen ist für alle dekorativen Arbeiten Holbeins bezeichnend; sie entsprach dem plastischen Stil des Cinquecento. Auch im venezianischen Buchschmuck ging man im XVI Jahrhundert zu einer mehr plastisch wirkenden Darstellungsweise durch Schraffuren über. Ohne alle Frage übertrafen jetzt die

nordischen Erzeugnisse an Feinheit der Ausführung und an Schwung der Linien und an Lebendigkeit der Gestalten die Erzeugnisse der Venezianer. Da in Deutschland Künstler wie Holbein zu solchen Arbeiten herangezogen wurden, war dies auch gar nicht anders möglich.

Aber freilich, jene dekorative Gesamtwirkung, die in Venedig im XV Jahrhundert mit einfachen Flächenornamenten erreicht wurde, hat Holbein auch mit seinen besten Arbeiten kaum erreicht. Aufserdem wurde gerade den dekorativ wirksamen Arbeiten keine grofse Bedeutung beigemessen. Sie sind selten; meist wurde Holbein Unmögliches im Bilde darzustellen aufgebürdet. Aufserdem wurden in Baseler Drucken die Zierleisten oft ungeschickt verwendet, rohe Elaborate von Hans Frank neben Meisterwerken Holbeins abgedruckt. Es fehlte den gelehrten Auftraggebern eben allzusehr jener Sinn für Kunst, der sich schon an der Bildwirkung allein freut. Das, was dargestellt war, ist den Humanisten offenbar immer die Hauptsache gewesen.

Für Holbein war der Erfolg dieser fruchtbaren Thätigkeit im kleinen und kleinsten Format in erster Linie wohl der, dass er rasch auf dem Wege weitergeführt wurde, möglichst einfach den Eindruck von Körpern und Raum hervorzurufen. Er lernt die plastische Wirkung, durch lichte Schattenflächen zu erreichen, deren Verteilung ganz raffiniert berechnet ist. Es verschwinden die derben Konturen, auch die kräftigeren Schatten; es verschwinden die bauschigen, vielfach sich schlängelnden Falten der Gewandung, die für die Arbeiten nach dem Luzerner Aufenthalt so charakteristisch sind. Holbein denkt immer mehr wie ein Bildhauer. Der Bau des Körpers, die Schichtung der Landschaft kommt immer stärker zur Geltung, und ganz von selbst wird jetzt dem Reiz der Form und der Bewegung mehr Gewicht beigemessen. Unübertrefflich scheint schon jetzt die Fähigkeit, einen lebendigen Körper in einen gegebenen Raum einzugliedern. Das Gesamtbild wird noch einmal heller und klarer. Auch die Charakterisierung des Stofflichen wird treffender und oft zu erstaunlicher Virtuosität getrieben. In der Folge verschwinden auch die plastisch stilisierten Wolken der Baseler Bibelillustrationen.

Die Genrescenen im kleinsten Format waren auch eine Schule, die Körper in jeder Stellung und Verkürzung wiederzugeben, für jede Bewegung die einfachste und treffendste Charakterisierung zu finden und für jede Scene den schlagendsten Moment.

Die Fähigkeit, dramatisch zuzuspitzen, ist vielleicht das, was jedem beim Totentanz zuerst auffällt. Nicht minder war aber die Deutlichkeit, mit der jeder der Handelnden sich von der Bühne abhebt, eine epochemachende Neuerung, die sich auf die geschilderte reiche künstlerische Erfahrung gründete. Seit 1524 waren die Hauptaufgaben Holbeins die grofsen Bilderfolgen für Lyon. Der Bedarf an Dekorationsstücken war bei den Baseler Offizinen auf Jahre hinaus im wesentlichen gedeckt; nur gelegentlich ist Holbein fortan noch zu solchen Arbeiten herangezogen worden. Auch Illustrationen hat er für Basel nicht mehr geliefert.



egen alles Erwarten ergab die Durchsicht der Baseler Drucke, dass Holbein während des dritten Aufenthaltes (1528—1532) fast nichts mehr für die Baseler Verleger gearbeitet hat. Die Ansicht von Butsch, dass die feinsten Alphabete fast alle aus dieser Zeit stammen, hat sich als unrichtig erwiesen; die berühmten drei Zieralphabete wie manche gleich vortreffliche, die bisher unbekannt waren, erschienen schon vor Holbeins erstem englischen Aufenthalt. Von den beiden Folgen griechischer Initialen aber, die wirklich erst nach 1528 entstanden sind und Holbein zugeschrieben werden, stammen die kleineren (W. 267) nicht von ihm. Schon die Art, wie Buchstabe und Figuren in das Viereck komponiert sind, weist auf einen Künstler von anderem Stilgefühl. Die schlecht geschnittenen gröfseren (W. 266) dagegen gehören, wenn überhaupt von Holbein, mit dem Erasmus im Gehäus und dem Jüngsten Gericht (Probedruck in Basel) zu dessen spätesten Arbeiten. Sie erscheinen auch erst im Galen von 1538.

Einige wenige Dekorationen sind indessen doch um 1530 für Bebel entstanden.

Zwei Kopfleisten, L. 0,133 (nicht bei W., bisher unbeschrieben, doch öfters als Zierstücke verwendet); die eine Leiste hier abgebildet, die andere ohne Figuren mit Maskaron als Mittelstück. Aristotelis opera 1531 — Signet Bebels im Schild. Heitz 114, nach einer Notiz auf dem Exemplar des Leipziger Börsenvereins schon von 1528. Sonst nur aus Drucken seit 1531 bekannt, ebenfalls zuerst in: Aristotelis opera.

Wie schon der Vergleich der beiden Kopfleisten mit der Abbildung S. 234 lehrt, weisen diese Arbeiten wirklich auf eine neue Stilphase hin. Die Formen sind noch einmal schlanker, das Gesamtbild ist noch einmal heller geworden. Auch ist das Blattwerk dasselbe wie bei dem Signet Bebels und wesentlich verschieden von dem des ähnlichen Schildes, das Holbein im Jahre 1524 für Curio gezeichnet hat.

Aufser diesen Zierstücken hat sich auch eine Spur von Holbeins Thätigkeit bei Gryphius in Lyon gefunden.

Initialen mit Figuren, Meerwesen u. s. w., von C. V. geschnitten, 0,02 im Quadrat (nicht bei W.); Stephanus Doletus, Commentariorum Linguae Latinae Tomus primus, 1536 fol.

Nach den schlanken, energischen Gestalten dürften die Arbeiten in diesen Jahren entstanden und wie anderes nach Lyon verkauft worden sein. Holbeinische Motive sind hier wiederholt, aber nicht kopiert.

In Baseler Drucken erscheinen seit 1529 immer wieder einzelne neue Alphabete, aber die meisten enthalten geringe Kompilationen früherer holbeinischer Arbeiten (vergl. die Initiale G dieser Seite mit der aus Curios Besitz S. 254). Die eigenen Arbeiten wurden noch mehr als ein Jahrzehnt weiter abgedruckt. Für lange hinaus hat die Fruchtbarkeit des genialen Künstlers eine erfreuliche Produktion in Basel lahmgelegt.

DÜRERS BILDER VON 1506 UND 1507 IN DER BERLINER GALERIE

VON MAX J. FRIEDLÄNDER

Auf Dürers glücklichsten Lebensabschnitt, den Aufenthalt in Venedig, fällt von der Berliner Gemälde-Galerie aus mehr Licht als von irgend einer anderen Bildersammlung — dank einigen jüngeren Erwerbungen. Die Litteratur kennt unvollkommen oder gar nicht die im letzten Jahrzehnt aus England und Schottland der Sammlung gewonnenen Tafeln.

Die »Madonna mit dem Zeisig«, die aus dem Besitze des Marquis of Lothian 1892 zu uns kam, hat mit ihrer unzweideutigen Inschrift »Albertus durer germanus faciebat post virginis partum 1506« den ihr zukommenden Platz als historisches Monument leicht und für immer eingenommen. Nächst dem Rosenkranzbilde das Hauptwerk des venezianischen Jahres und in weit besserem Zustand als jene Tafel, erscheint das reiche Marienbild zur Korrektur und Ergänzung dessen, was das halb zerstörte Prager Gemälde aussagt, höchst lehrreich. Erst im letzten Viertel des Jahres 1506, nach der Vollendung des grofsen Altarblattes, kann Dürer an die Ausführung der kleineren Tafel gegangen sein, die mit dem Rosenkranzbilde vielfach in Zusammenhang steht. In den erhaltenen Briefen an Pirkheimer finden wir kein Wort, das auf die »Madonna mit dem Zeisig« gedeutet werden könnte. Während der Ausführung des Rosenkranzbildes, im Sommer 1506, hatte Dürer viele Aufträge abweisen müssen. Er klagt, ohne die grofse Arbeit für die deutschen Kaufleute würde er mehr Geld gewinnen können. Da der Altar fertig war und das Lob seiner Kunstfertigkeit in Venedig verbreitete, hatte er den Wunsch, die materiellen Früchte seines venezianischen Ruhms zu bergen. Und einen nicht unbeträchtlichen Gewinn hat er in kurzer Zeit wirklich erzielt, da er nicht nur die zur Reise aufgenommene Schuld tilgen, sondern auch ein Erkleckliches darüber nach Hause zu bringen vermochte — nicht, wie er ausdrücklich versichert, infolge des grofsen Auftrages, vielmehr infolge der kleineren. Älteren und neuen Wünschen muss er rasch und eifrig genügt haben, während von Nürnberg aus zur Heimreise gedrängt wurde. Für einen Venezianer oder doch für einen in Venedig lebenden Deutschen hat er die »Madonna mit dem Zeisig« gemalt. Um 1600 sah Karel van Mander im Prager Palaste des Kaisers Rudolf bei anderen Gemälden Dürers »eine Madonna, über der zwei Engel einen Rosenkranz halten, um sie zu krönen«. Die Beschreibung passt weit besser zu unserem Bilde als zum »Rosenkranzfeste«, auf das man gelegentlich van Manders Notiz bezogen hat. Wir müssen wohl glauben, dass die »Madonna mit dem Zeisig« in das grofse kaiserliche Sammelbecken der Dürer-Werke gelangt ist. Wie das Marienbild aus Venedig nach Prag kam, ob etwa über Nürnberg und durch die Hände der Imhof, und wie es

dann nach Schottland verschlagen wurde, wissen wir nicht. Das Rosenkranzbild aber war vermutlich noch nicht in Prag, als van Mander in der neuen Galerie des kaiserlichen Palastes seine Dürer-Notizen niederschrieb.

Mit der festlichen Ruhe, der gesund entwickelten Körperlichkeit, dem prangenden Reichtum der starken Lokalfarben erscheint die »Madonna mit dem Zeisig« unter eben den Anregungen, mit eben den Wünschen geschaffen wie das Rosenkranzbild. Die Bildnisse fehlen, die dem grofsen Prager Gemälde den festen Zusammenhang mit der Wirklichkeit verleihen. Unsere Tafel zeigt, dass Dürer unter dem venezianischen Himmel bewusst und absichtsvoll »Schönheit« suchte in der Form und in der Farbe und zeigt, welcher Art diese »Schönheit« war. Zum natürlichen Wachsen eingeborener Kräfte ist die Heimat der günstigste Boden. In der Fremde vergleicht der Meister das eigene Werk mit den Werken der anders Gearteten. Ehrgeizig wetteifernd will er bestimmte Ziele, bestimmte Wirkungen erreichen. An die Stelle des organischen Wachsens und Entstehens tritt das Gestalten und das Zusammenstellen. Hat der Historiker sich klar gemacht, was dem Venezianer der Hochrenaissance an Dürers »Apokalypse« etwa missfallen musste, so weifs er auch ungefähr, wie Dürers allzu bewusstes Schaffen 1506 zu Venedig orientiert war.

Wir können die Arbeit fast von Tag zu Tag verfolgen. Die umständlichen Vorbereitungen zum Rosenkranzbild, die den Meister über Erwarten im Frühjahr 1506 aufgehalten hatten, kamen der »Madonna mit dem Zeisig« mittelbar und unmittelbar zu statten. Vor der Aufgabe des sehr grofsen und figurenreichen Altarblattes mit den vielen Bildnissen kam Dürer zu einer neuen Arbeitsweise, oder doch einer Arbeitsweise, die er so gründlich, so konsequent noch nicht angewandt hatte. Auf bläulichem Papier mit zeichnendem Pinsel scheint er jede einzelne Figur nach der Natur in ziemlich grofsen Verhältnissen aufgenommen zu haben. Mit Hilfe dieser Zeichnungen, die in gröfserer Zahl noch erhalten sind, führte er dann das Gemälde aus. Vielleicht ist es nur Zufall, dass wir zu den in Venedig ausgeführten Gemälden gar keine Kompositionsentwürfe besitzen. Die »Madonna mit dem Zeisig«, genau studiert, scheint fast zu verraten, dass der Meister — abgesehen von einem kahlen Schema der symmetrischen Komposition — überhaupt keine Studien für das Ganze, für den Zusammenhang, für die Gruppen, für die Beziehungen der Glieder gemacht, sondern eben nur jene Einzelstudien, von denen wir, wie bekannt ist, mehrere besitzen. Zu den vielen Engeln, die in dem Prager Gemälde Rosenkränze verteilen, führte Dürer eine ganze Reihe Zeichnungen aus, indem er den Kinderkopf nicht nur in der gewöhnlichen Ansicht, sondern auch seltsam gedreht und gewendet, von unten, von oben und im verlorenen Profil studierte. Die Künste der Verkürzung und Überschneidung nicht ohne Absichtlichkeit zur Schau stellend, hat er nach diesen Zeichnungen in unserer Tafel die beiden Cherubim gemalt, die das Haupt Mariä mit einem Rosenkranze krönen, und den kleinen Johannes, die glücklichste Frucht der etwas pedantischen Bemühung, wie auch den Engelknaben, der das Rohrkreuz des Täufers hält. Die schöne und sorgsame Vorstudie zu dem Christkinde ist in der Bremer Kunsthalle. In dieser Zeichnung ist die Haltung des auf einem niedrigen Schemel sitzenden, seinen rechten Fufs auf den Boden stützenden Knäbleins durchaus einwandfrei. In dem Gemälde aber sitzt das Kind auf einem dicken Kissen, das auf dem Schofse Mariä liegt, minder sicher und findet für den genau wie in der Zeichnung gestreckten Fufs keinen Stützpunkt. So sitzt kein Kind auf dem Schofse der Mutter, und so hält sich keine Mutter, auf deren Schofs ein Kind sitzt. Maria achtet auf den Sohn gar nicht und hält ihn nicht fest, in heiterer Träumerei, mit unbestimmtem, etwas schielendem



ALBRECHT DÜRER

DIE MADONNA MIT DEM ZEISIG

IN DER K. GEMÄLDE-GALERIE ZU BERLIN

15



Blicke thront sie, stützt ihre Rechte auf ein schweres Buch und greift mit der Linken nach den Maiblumen, die Johannes anbietet. Dem Beobachter, dem der Blick für die Dürersche Arbeitsweise einmal aufgegangen ist, schliefst sich die Darstellung, die formal so streng einheitlich erscheint, zur geistigen Einheit nicht mehr recht zusammen. Die Beziehung zwischen Mutter und Kind, der eigentliche Inhalt so vieler Madonnendarstellungen Dürers, scheint hier ausgeschaltet, und die hübschen Kinderstubenmotive sind nicht vereinigt, da das Christkind, mit dem Zeisig beschäftigt, sich um den kleinen Johannes und seine Blumengabe nicht kümmert. Dürer kam durch die Arbeitsweise, an die er sich in Venedig gewöhnte, zu einer Gestaltung, die dem Plastiker natürlich, dem Maler nicht ungefährlich ist. Die Marienfigur erscheint kaum weniger statuarisch in sich abgeschlossen als das Christkind. Wenn nicht zu der ganzen Gestalt, so doch gewiss zu der schönen Hand und zu dem Haupte gab es Naturstudien. Erhalten sind sie uns freilich nicht. Das Modell zu der Madonna, wohl auch das Modell zur Madonna im Rosenkranzbilde — sicher ist es nicht, weil die mittlere Hauptfigur der Prager Tafel vollständig übermalt ist —, scheint ein wenig mehr individuell in der Albertina-Zeichnung mit aufwärts gewandtem Kopfe dargestellt, in der Studie, die auf das Eva-Gemälde von 1507 bezogen wird. Von den Gewandstudien kann ich wenigstens eine nachweisen. Die Albertina besitzt in sehr sorgsamer Durchführung den Zipfel des Kinderhemdes.

Dürers waches Streben, über dem er den innigen Anteil an dem Inhalt vergafs, ging auf die vollkommene Körperform, ging auf das Überwinden der ihm überlieferten deutschen spätgotischen Formensprache. Fast zum anderen Extrem dringend, bevorzugt er eine runde und volle Leiblichkeit, ein geschlossenes Oval des Frauenantlitzes und eine symmetrische Anordnung. Er verzichtet auf die Raumtiefe wie ein Reliefbildner und breitet die Formen klar aus, ihre reine Vollkommenheit demonstrierend. Das Christkind in der »Madonna mit dem Zeisig«, dessen Körper von normaler Schönheit durch das geöffnete Hemd sehr absichtsvoll gerahmt statt bedeckt werden, ist mit eben der Freude am kanonischen Mafs gestaltet wie der Adam und die Eva von 1507. Wie entschieden die Bemühung war, so konnte sie nicht konsequent sein. Konsequent ist nur das unbewusste Wachsen und Entstehen, das bewusste Gestalten nicht.

Die Ausführung der »Madonna mit dem Zeisig« mit den verschiedenen dazu besonders aufgenommenen Studien muss doch mindestens einen Monat in Anspruch genommen haben. Einen Monat etwa werden wir auch als Arbeitszeit des jetzt in Rom bewahrten merkwürdigen Gemäldes — »Christus unter den Schriftgelehrten« — annehmen. Wenn Dürer in der Inschrift fünf Tage als Arbeitszeit angiebt, so hat er gewiss die Naturstudien, die in gröfserer Zahl auch zu dieser Tafel erhalten sind, nicht berücksichtigt. Die erstaunliche Schnelligkeit der Ausführung wird gerade erklärt durch die Sorgsamkeit der Vorbereitung. Beim Malen kopierte der Meister vergleichsweise mechanisch mit gröfster Gewandtheit seine Studien, nicht gestört und nicht angeregt durch das Naturvorbild. In einem Briefe an Pirkheimer spricht Dürer, da er die Vollendung des Rosenkranzbildes in froher Erleichterung meldet, von einem anderen *quadro, desgleichen er nie gemacht habe.* Diese Bemerkung, die ein bewusstes Wandeln auf neuen Wegen zu bestätigen scheint, ist wohl mit Recht auf das eigentümliche Barberini-Bild bezogen worden, und ebenso, wohl mit Recht, hat man hier Anregungen von Leonardo her zu fühlen geglaubt. Einer der hart aneinander gerückten Charaktere dieser Komposition, der Greis mit der stark gebogenen Nase und dem weifsen Bart, den bekanntlich Lorenzo Lotto in eins seiner Altarbilder einfügte,

kommt auch im Rosenkranzbilde vor. Der eine auf Leinwand ausgeführte Studienkopf eines Knaben in der Bibliothèque Nationale in Paris diente anscheinend als Vorlage zu dem jugendlichen, bartlosen, aufgeregten Kopfe in dem Barberini-Bild — eine Beziehung, die der Gruppe der Pariser Studien ein Datum zu geben vielleicht gestattet.

Der Dresdener »Kruzifixus« trägt eine Jahreszahl, die allenfalls »1500« und allenfalls »1506« gelesen werden kann. Aus inneren Gründen, weil nämlich der Stil venezianische Anregungen verraten sollte, hat man sich gewöhnt, »1506« zu lesen. Die inneren Gründe aber überzeugen mich nicht. Das kleine, zierliche, liebevoll durchgebildete und sehr ausdrucksvolle Werk ist schwer in die Reihe der venezianischen Schöpfungen einzuordnen.

Einige Bildnisse hat Dürer in Venedig ausgeführt. »Ich habe einige zu konterfeien,« schreibt er im September 1506, »denen ich es zugesagt habe.« Von 1506 datiert sind zwei uns erhaltene Männerportraits, nämlich das Bildnis eines jungen Mannes in Genua, das sich in traurigem Zustand befindet, und das wohl erhaltene Portrait in Hampton-Court. Das zweite Bildnis ist allein von den Dürer-Werken, die Karl I besafs, im königlich englischen Besitze geblieben oder dahin zurückgelangt. Es stellt einen der Donatoren des Rosenkranzbildes dar, dessen Kopf im Prager Bilde links neben dem Patriarchen sichtbar wird.

Erinnern wir uns noch daran, dass Dürer nach glaubwürdiger Überlieferung im Herbst 1506 einen Ausflug nach Bologna machte, so zweifeln wir nicht, in dem Erhaltenen und Aufgezählten so ziemlich den ganzen Ertrag des fruchtbaren Jahres 1506 zu besitzen.

Vor einem mit der Jahreszahl 1507 bezeichneten Gemälde Dürers ist die Entscheidung, ob es in Venedig oder in Nürnberg entstanden sei, nicht ganz leicht. Der Meister blieb einen Teil des Jahres 1507 noch in Venedig. Dafür giebt ein Buch bekanntlich Zeugnis, in dem notiert ist, Dürer habe es 1507 in Venedig gekauft. Da der Winter eine ungünstige Reisezeit, namentlich zum Alpenübergang, war, nehmen wir mit einiger Berechtigung an, dass Dürer die Rückkehr bis zum Frühjahr verschob. Mit diesem Argument kann übrigens auch wahrscheinlich gemacht werden, dass der Meister schon im Herbst 1505 von Nürnberg seine Reise angetreten habe.

Aufser dem Wiener Portrait eines Mannes in mittleren Jahren, dessen venezianische Entstehung gewöhnlich angenommen wird, aber keineswegs erwiesen ist, trägt das grofse Doppelbild mit dem ersten Menschenpaare das Datum 1507. Wären die Tafeln mit Adam und Eva in Venedig entstanden, so würden sie wohl auch fürs nächste in Venedig geblieben sein. Dann aber wären die offenbar von deutscher Hand und in früher Zeit ausgeführten Wiederholungen des Doppelbildes, die in Florenz und in Mainz erhalten sind, schwer zu erklären. Unter den Londoner Eva-Studien ist ein Blatt mit dem Datum 1506. Die Zeichnung hat aber mit dem Gemälde nicht das geringste zu thun. Freilich werden wir die beiden gemalten Aktfiguren recht als Frucht der italienischen Reise auffassen; irgend welches Beweismaterial aber dafür, dass der Meister schon in Venedig unmittelbar zu dem Doppelbilde Studien gemacht habe, fehlt uns.

Über Dürers Thätigkeit nach seiner Rückkehr in die Heimat sind wir recht gut unterrichtet. Am 19. März 1508 schreibt der Meister an Jakob Heller, er habe an dem Gemälde der »Zehntausend Christen« *schier ein Jahr* gearbeitet; Ende August 1507 berichtet er, dies Bild sei zu mehr als der Hälfte vollendet. Etwa im April 1507 spätestens muss demnach der Meister den Auftrag des sächsischen Kurfürsten über-

nommen haben, zumal da er im Sommer 1507 längere Zeit vom Fieber geplagt und am Arbeiten gehindert wurde. Hier ergiebt sich ein terminus, ante quem die Rückkehr aus Venedig anzusetzen ist. Die Arbeit an den Tafeln des ersten Menschenpaares mag Dürer gleichzeitig mit der Ausführung der »Zehntausend Christen« gefördert haben.



Albrecht Dürer
Frauenbildnis
In der K. Gemälde-Galerie zu Berlin

Das Frauenbildnis, das die Berliner Galerie 1893 aus englischem Privatbesitze erwarb, ist wohl in Venedig entstanden. Kein Datum auf der Tafel sagt es, aber Anzeichen mehr innerer Art machen es höchst wahrscheinlich. Links oben in der Ecke des Bildes steht das echte Monogramm Dürers. Die grofsen Buchstaben »A« und »D«, die in die Zier des Bruststreifens eingestickt sind, möchten wir —

nach der analogen Bezeichnungsweise der Tucher-Bildnisse — auf den Namen der Dargestellten beziehen. Die gleich folgende Vermutung, Dürers Gattin Agnes sei dargestellt, ist nach einem vergleichenden Blick auf die beglaubigten Portraits der Dürerin nicht aufrecht zu erhalten. Die Namens-Initialen der portraitierten Frau mögen zufällig identisch sein mit denen Dürers und mit denen seiner Gattin.

Das Kostüm und die Haartracht erscheinen eher italienisch als deutsch und zeigen jene schmuckhafte Gestaltung, die Dürer seinen weiblichen Idealfiguren in mehr oder minder treuer Anlehnung an die in Venedig geschaute Wirklichkeit zu geben liebte. Der tiefe Brustausschnitt hat viereckige Form, die Ärmel sind an der Schulterbekleidung eigenartig durch geknotete Bänder befestigt, das weifse Untergewand tritt an dieser Stelle hervor. Das Haar ist in der Mitte gescheitelt, glatt nach den Seiten gekämmt und bedeckt die Ohren zur Hälfte. Eine einzelne Locke hängt vor dem Ohre herab. Auf der hinteren Hälfte des Hauptes ist das Haar wulstartig in ein Netz geborgen. Und das Netz ist zierlich mit Sternchen benäht.

Fast alle Einzelheiten des Kostümes und der Haartracht, die ein reizvolles, organisches und nur wenig phantastisches Gesamtbild geben, werden in italienischen Gemälden aus dem ersten und zweiten Jahrzehnt des XVI Jahrhunderts wiedergefunden, mit Ausnahme etwa der schweren Halskette, deren gewundene Glieder eigentümlich ineinander greifen. Namentlich lombardische Bildnisse, wie die »belle Ferronnière«, zeigen ähnliche Gewandung und Frisur. Das sternbenähte Netz auf dem Hinterkopf trägt, um nur ein Beispiel anzuführen, die Donatrix in einer sacra conversazione des Previtali in Bergamo. Dieselbe Haartracht ist erkennbar in Dürers venezianischer Aktstudie, die sich in der Sammlung Blasius befindet. Die Madonnen, die Dürer zu Venedig malte, wie auch die portraitierten Frauen im Rosenkranzbilde sind gewiss ganz ähnlich angethan. Nun kehren die bemerkten Kostümmotive im »Allerheiligenbilde«, das Dürer 1511 zu Nürnberg schuf, wieder, wie denn einige Besonderheiten der italienischen Tracht dem Meister bis an sein Ende zur halb idealen festlichen Einkleidung der weiblichen Heiligenwelt als Reminiscenzen der schimmernden venezianischen Wirklichkeit willkommen blieben. Bestimmte Darstellungsformen, wie das ruhige Beieinander der Heiligen in symmetrischer Ordnung zu seiten des Madonnenthrons belebten dem alternden Dürer die venezianischen Erinnerungen. Eine sichere Datierung unseres Frauenbildnisses kann das Kostüm schwerlich bieten, höchstens einen terminus post quem.

Jeder Beobachter wird vor dem farbigen Originale so stark von dem italienischen Charakter des Ganzen berührt, dass die umständliche Begründung der Datierung ihn ungeduldig zu machen geeignet ist. Der Gedanke an Venedig mag sich selbst früher als der Gedanke an Dürer einstellen.

In der Farbenwirkung und der Lichtverteilung ist das Gemälde so einheitlich und geschlossen, so entschieden auf die Gesamterscheinung hin geschaffen wie kein anderes Bild Dürers. Wir bedürfen der Vorstellung ungewöhnlicher Umstände zur Erklärung dieser glücklich inspirierten Schöpfung. Der venezianische Aufenthalt konnte, musste selbst solche Umstände herbeiführen, da die fremde Art bei längerem Verweilen in Venedig sich immer tiefer den Sinnen des deutschen Meisters einprägte. In unserem Bildnis ist wirklich südliche Sonne, südliche Luft und südliche Grazie. Wenn den Madonnenkompositionen das Geschaffene der Italiener vorbildlich war, scheint hier ihr Schaffen vorbildlich zu sein.

Der ganz wenig nach vorn geneigte, etwas seitlich gedrehte Kopf, Hals, Brust und Gewandung stehen als lichtsperrende Masse vor dem hell schimmernden Himmel



ALBRECHT DÜRER

BRUSTBILD EINES MÄDCHENS

IM K. MUSEUM ZU BERLIN

16



und dem Meere. Der leicht gebräunte Fleischton ist mit der braunen Farbe des Haares und der Halskette zu einer schattigen, keineswegs trüben und sehr warmen Toneinheit vereinigt, von der sich die bescheidenen Lokalfarben der mit zeichnendem Pinsel ausgeführten Gewandung kaum ablösen, aus der die spärlichen Lichter auf der Halskette und den Sternchen des Haarnetzes mit feinem Effekt herausleuchten.

Die eigentliche Portraitieraufgabe, der Wunsch, die Individualität zu zeigen, welcher Wunsch in fast allen übrigen Bildnissen Dürers der erste und führende ist, hier scheint er untergeordnet dem malerischen Gesamteffekte dieser frauenhaft anmutigen Erscheinung. Sonst ist der Blick scharf und offen, hier träumerisch, unbestimmt; sonst sind die Haltung und die Beleuchtung nichts als Mittel zur Veranschaulichung der Formen, hier streift das Licht in launischem Zufallspiel den Kopf, und lange weiche Schatten fliefsen schleierartig über das Antlitz.

Wie individuell auch die etwas schweren, doch höchst reizvollen Formen des Frauenantlitzes erscheinen, der Meister hat sich doch mit dieser Schöpfung dem unbestimmt abgegrenzten Felde des Idealportraits wenigstens genähert. Und wie vor manchen italienischen Bildnissen vom Anfang des XVI Jahrhunderts, ist es hier dem Beschauer, als ob das Geheimnis der Darstellung mit der Vorstellung eines schlichten Portraitauftrages nicht ganz zu lösen sei.

Das jüngst der Berliner Galerie gewonnene, bisher unbekannte Dürer-Bild, das wieder aus England gekommen ist und jetzt dem Kaiser Friedrich-Museums-Verein gehört, ist ebenfalls wahrscheinlich in Venedig entstanden. Wenn dieses Werk auch an künstlerischem Reiz sehr viel tiefer steht als das rätselhafte Frauenbildnis, von dem ich gesprochen habe, so beansprucht es immerhin als gut beglaubigte Schöpfung des Meisters nicht unbeträchtliches Interesse. In Öl auf ein Pergamentblatt gemalt, das auf eine Holzplatte geklebt ist, bezeichnet mit Dürers Monogramm und der Jahreszahl 1507, stellt das Bild auf schwarzem Grunde einen jugendlichen, ganz von vorn gesehenen Kopf dar, der mit leichter seitlicher Neigung in leerer Freundlichkeit vor sich hinsieht, ohne den Beschauer anzublicken. Der viereckige Ausschnitt des Kleides lässt den Hals und die nicht gerade eingehend modellierte Brust frei. Der Ausschnitt ist gerahmt von einem ziemlich breiten grünen Sammetstreifen an dem roten Gewande. Der Betrachter mag einen Augenblick schwanken, ob er ein Mädchen oder einen jungen Burschen vor sich habe. Das Antlitz ist recht wenig individuell, von einer gleichsam abstrakten Schönheit, nahe verwandt dem Marienkopfe in der »Madonna mit dem Zeisig«. Von den Zügen des Kopfes her könnte die Frage nach dem Geschlecht kaum entschieden werden, noch weniger nach der Haartracht, da die blonden, ziemlich kurzen, seitlich herabhängenden Locken einem Jüngling und einem Mädchen angehören könnten. Der Brustausschnitt und die freilich nicht deutliche Rundung des Busens entscheiden, und die männliche Kopfbedeckung, ein lackrotes Barett mit hochgebundenen Lappen, fällt dagegen kaum ins Gewicht. Dieses Barett begegnet uns, wenn nicht allzu häufig, so doch hie und da auch als weibliche Kopfbedeckung. Zuerst ohne Federn, wie hier, später mit immer breiter wallendem Federschmuck, wird die Kopfbedeckung in der Luxustracht der Frau seit dem Beginn des Jahrhunderts beliebt. Das Geschlecht der dargestellten Persönlichkeit ist um so weniger zweifelhaft, als das schöne Schmuckstück, das seitlich von dem Barett herabhängt, eher der weiblichen als der männlichen Tracht zugehört. Namentlich aus einigen Bildnissen fürstlicher Frauen kennen wir solchen zierlichen Schmuck. Eine Fürstin freilich ist unsere Schöne schwerlich, und das Gemälde ist gar kein Portrait, sondern wohl Idealbild im Sinne der Venezianer,

wenn auch im Geschmacke des Deutschen. Weit ist die Kluft, die diese Erscheinung von den Schönheiten des älteren Palma trennt, ich meine aber, dass Dürer mit etwa den Absichten dieses Bildchen ausführte, mit denen Palma seine Idealgestalten schuf.

Dem Meister diente anscheinend noch das Modell, nach dem er den Marienkopf in der »Madonna mit dem Zeisig« gestaltet hatte. Die Abstände der Hauptformen sind nicht ohne Voreingenommenheit festgestellt, und lebhaft war die Bemühung, nicht durch die Aufnahme individueller Besonderheiten die »Schönheit« des Antlitzes zu mindern. Die hellbraunen, ein wenig schielenden Augen, die Nase und der etwas süfsliche Mund sind ganz so wie in jenem Madonnenkopfe; das Kinn ist minder voll und stark, so dass an die Stelle der frauenhaften Reife mädchenhafte Zierlichkeit tritt.

Vielleicht dürfen wir annehmen, dass Dürer die grofse venezianische Aktstudie, die vom Rücken gesehene Frauenfigur in der Sammlung Blasius, nach ebendiesem Modell ausgeführt hat. Das Barett, das die Frau in der Hand hält und das etwas künstlich als das Barett des Malers gedeutet worden ist, wäre einfach genug als Eigentum des Modells zu erklären. Die lockere Weiblichkeit, Courtisanen und Soldatendirnen, scheint die Kopfbedeckung, die von den Landsknechten herkam, früh lieb gewonnen zu haben.

Das im Londoner Kunsthandel 1899 aufgetauchte Gemälde ist unzweideutig in den Imhofschen Inventaren beschrieben. Die Identität des Imhofschen Bildes mit dem unserigen wird durch das Schwanken bei der Angabe des Geschlechtes über jeden Zweifel gehoben. Ich citiere nach Eye die Notizen in den verschiedenen Aufstellungen:

1573—74: Nr. 21. Ein tefelein Ist Ein Frauenpild mit Einem parett hat A Dürer olifarb gemalen 1507 fl. 16.

1580: Nr. 21. Item ein Tefelein darauf ein Frauenbildt, hat Albrecht Dürrer gemalt umb fl. 16.

1588: Nr. 21. Ein Täfelein, darauf ein Frauen-Bild.

1628: Nr. 5. Ein Täffelein von Oehlfarben, ein brustbilt ein weiblein de 1507 von Alberti Dürers aigner handt zu *Venedig* gemahlt, sehr lieblich umb fl. 300.

1633—58: Nr. 6. Ein täfelein von holtz darinnen ein *Jüngling* von Albrecht Dürers hand Ao. 1507 gemahlt von Oelfarben Rth. 160.

Bei der letzten Aufstellung, die dem Geheimbuche des Hans Hieronymus Imhof entnommen ist, wird vermerkt, das Stück sei 1633 nach Amsterdam verkauft worden. Die Angabe »zu Venedig gemalt«, die erst 1628 auftaucht, wäre an und für sich nicht besonders vertrauenswürdig. Der Glaube, dass unser Gemälde wirklich in Venedig entstanden sei, erwächst eher aus der Betrachtung des Werkes und der vergleichenden Betrachtung der sonst in Venedig geschaffenen Gemälde, denn aus der späten, durchaus nicht zuverlässigen Inventarnotiz.

JACOPO DEL SELLAIO

VON HANS MACKOWSKY

II

VERZEICHNIS SEINER WERKE

Amerika

NEW HAVEN U. S. A. JARVES COLLECTION

1. ANBETUNG DES KINDES.

Kat. Nr. 41. »Masolino.«

Holz, oben rund.

Die Madonna kniet anbetend in Dreiviertel-Seitenansicht auf blumiger Wiese nach links gewendet vor dem Christkind, das, mit einem Hemdchen halb bekleidet, vor ihr auf dem ausgebreiteten Stofs des Mantels liegt und mit ihrem dünnen Schleier spielt. Im Mittelgrunde rechts der hl. Hieronymus vor seiner Felsenhöhle, von links her kommt der kleine Johannes mit seinem Rohrkreuzstab herbei, hinter ihm, gemächlicheren Schrittes, Raphael und Tobias. Links auf einem Felsen kniet der hl. Franz, dem der gekreuzigte Seraphchristus gegenüber hoch in den Lüften erscheint. Weite, felsige Flusslandschaft.

Das Bild ist mir nur in einer Photographie bekannt, die ich Herrn B. Berenson verdanke. Es gehört in die mittlere Zeit Jacopos und zeigt in der Komposition und in der Faltengebung noch deutlich die Schule Fra Filippos. Die unschöne hohe Stirn der Madonna, die leblosen langen Finger, die fast stereotyp im Mittelgrund sich wiederholenden kleinen Heiligenfiguren, die Flusslandschaft mit den coulissenartig herantretenden Felsen sind charakteristische Kennzeichen.

Vergl. W. Rankin, American Journal of Archæology, Bd. X, p. 147: »We seem to met the influence of Fra Filippo Lippi, reflected, I believe, in the charming feeling of some minor scholar«.

Deutschland

ALTENBURG. LINDENAU-MUSEUM

2. ANBETUNG DER KÖNIGE.

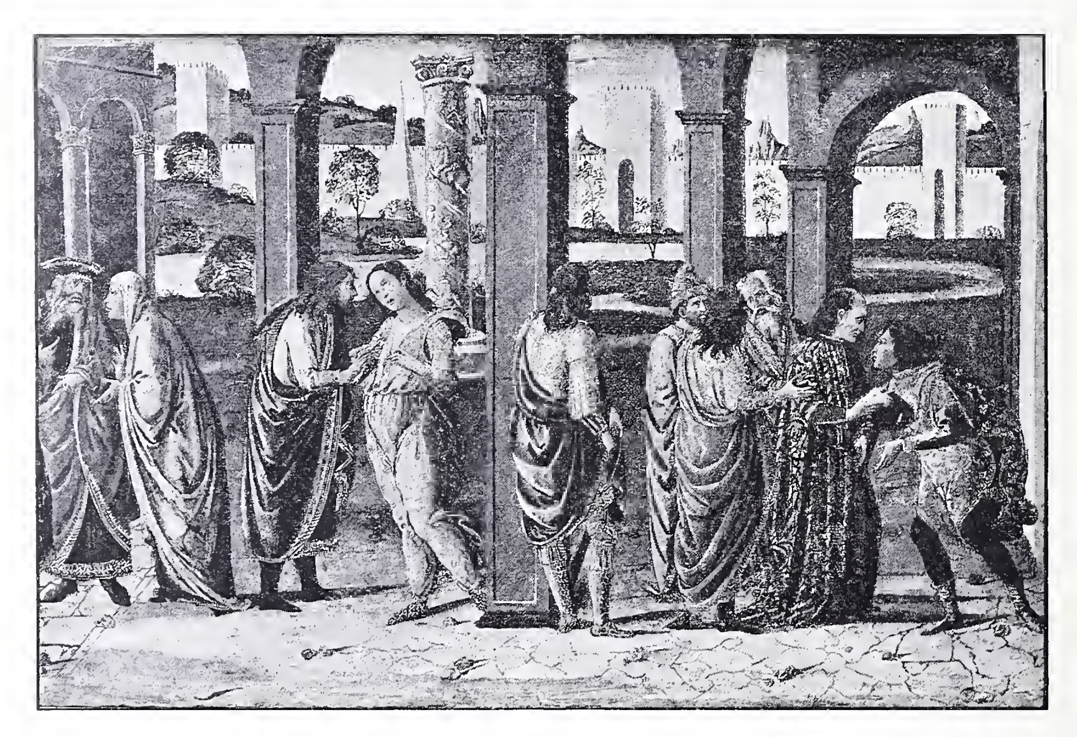
Kat. Nr. 99. »Florentinische Schule um 1470.«

Holz, h. 0,61, br. 0,84. Als »Piero della Francesca« in Rom 1845 erworben.

Durch eine weite Landschaft, die im Hintergrund drei spärlich bewaldete Hügel abschliefsen, bewegt sich in langen Windungen der Reiterzug der heiligen drei Könige nach vorn rechts auf die Gruppe der heiligen Familie zu. Während hier die Könige in der bekannten Weise ihre Geschenke darbringen, entfaltet sich nach dem Hintergrund zu ein reiches Leben. Der mittlere der drei Hügel hinten ist mit einem Kastell gekrönt, aus dessen

Thoren sich der Zug des einen Königs bewegt; von rechts und links auf Seitenpfaden ziehen die beiden anderen herbei. Am Fufse des mittleren Hügels findet das Zusammentreffen und die Begrüfsung statt. Der Mittelgrund zeigt das Land, durch das die Reisigen ziehen. Eine Sauhatz, Hirten bei ihrer Herde, zwei Gepanzerte, eine Hirschjagd füllen diesen Plan. Links eine Stadtvedute mit getürmter Mauer (Florenz?), rechts ebenfalls eine Stadtmauer, hinter der grüne Bäume sichtbar werden.

Vielfach und störend übermalt z. B. die hässliche Figur des hl. Joseph. Zahlreiche Reminiscenzen an Uccello, Gozzoli und Botticelli. In der Zeichnung und den groben Typen auf Castagnos Vorbild, in der Färbung auf Botticelli deutend. In der Landschaft die coulissenartig hineingestellten Felsen.



Jacopo del Sellaio
Vor der Ermordung Cäsars
Berlin. K. Gemälde-Galerie

3. DER HL. HIERONYMUS.

Kat. Nr. 150. »Oberitalienisch um 1450.«

Holz, h. 0,56, br. 0,37. Früher dem Andrea del Castagno zugeschrieben.

Der Heilige kniet rechts im Vordergrunde, einen Stein in der erhobenen Rechten und einen Rosenkranz in der Linken haltend. Neben ihm sein roter Kardinalshut, ein Buch und der Löwe, dem noch der Dorn in der linken Vordertatze steckt. Rechts im Hintergrunde die Höhle des Einsiedlers, links Ausblick auf eine Stadt, in der man die Domkuppel und den Turm des Palazzo Vecchio in Florenz erkennt.

Besonders unerfreuliche Arbeit. Der Heilige karikiert im Ausdruck, der Löwe kindisch. Wenig verstandene Anatomie. Schwarz umrissene Zeichnung. Blechern harte Falten mit trocken aufgesetzten Lichtern. Trübe, zähe Farben. Ganz in der Nachahmung Castagnos befangen. Das dunkelgrüne, scharfkantige Felsgestein ist besonders verräterisch für Sellaio.

4. MADONNA MIT DER TOBIASGRUPPE UND DEM KLEINEN JOHANNES.

Kat. Nr. 105. »Florentinisch um 1500.«

Holz, rund, Dm. 0,85.

Die Madonna, en face, den Kopf nach rechts geneigt, sitzt auf blumiger Wiese und hält den leichtbekleideten Christusknaben, der rechts vom Giovannino, links von Raphael und Tobiolo verehrt wird.

Späte Arbeit. In der Nachahmung Botticellis und namentlich Filippinos. Schlechte Erhaltung mit vielen Retouchen. Blutloses Inkarnat. Charakteristische Stellung des Giovannino. Schlechte Verkürzung im Sitz der Madonna. Gerade herabhängendes Haar. Breiter Kopf. Langfingerige schmale Hand.



Jacopo del Sellaio
Die Ermordung Cäsars
Berlin. K. Gemälde-Galerie

BERLIN. KÖNIGLICHE GEMÄLDE-GALERIE

5. BEWEINUNG CHRISTI.

Kat. Nr. 1055. »Schule des Ghirlandajo?«

Holz, h. 1,82, br. 1,83. Sammlung Solly 1821.

Vergl. die Beschreibung im Text S. 195 und die Tafel.

6. 7. DIE ERMORDUNG CÄSARS.

Kat. Nr. 1132 und 1133 (im Vorrat der Galerie). »Schule des Sandro Botticelli.«

Holz, je h. 0,46, br. 0,72. Sammlung Solly 1821.

Nr. 1132. Cäsar steht rechts, den warnenden Brief in der Rechten, von dem von rechts herantretenden Decimus Brutus beredet, trotzdem in den Senat zu kommen. Hinter Cäsar nach links eine Gruppe von drei Männern in Unterredung. Weiterhin Porcia, die dem vor ihr stehenden Marcus Brutus ihre Wunde zeigt. Zu äufserst links ein Alter, im Abgehen be-

griffen und mit einer Frau sprechend. Alle Figuren stehen unter einer Bogenhalle, durch die man auf die Stadtmauer Roms blickt; innerhalb der Mauer die Cestiuspyramide und die Trajanssäule, aufserhalb felsige Landschaft.

Nr. 1133. Cäsar, fast in der Mitte des Bildes vor seinem Thronhimmel, wird von beiden Seiten von zwei Verschworenen bedroht, die mit Dolchen auf ihn eindringen. Links ergreifen zwei Männer die Flucht. Auf einer längs der Hinterwand laufenden Bank sitzen die Senatoren mit heftigen Gebärden der Bestürzung. Zu äufserst rechts und links stehen zwei ältere Männer. Durch die Fenster des Senatssaales Blick auf hügelige Landschaft mit fernen Felsen.

In der Formensprache Botticellis mit den von Sellaio besonders beliebten gelbroten und blaugrünen Lokalfarben; vergl. Text S. 199. Das gedankenlose Wiederholen der gleichen Figur in der gleichen Rückenansicht, auf Nr. 1132, hat unseren mit dem künstlerischen Durchbilden schnell fertigen Maler nicht beirrt. Beide Tafeln müssen früher ein Ganzes gebildet haben; nicht nur, dass man deutlich am Holz die Schnittränder erkennt: neben der Figur des Alten links auf Nr. 1132 sind auch Hand und Gewandreste einer danebenstehenden Gestalt erhalten. So, wie die Tafeln jetzt sind, passen sie nicht aneinander; doch fehlen bei einer Gesamtlänge von 144 cm wohl nur kleinere Streifen, die beim Zersägen fortfielen. Höchst beachtenswert ist die Innendekoration auf Nr. 1133. Ein Gegenstück dazu in englischem Privatbesitz, Nr. 21 dieses Verzeichnisses.

8. CHRISTUS UND DER KLEINE JOHANNES.

Kat. Nr. 94. »Schule des Fra Filippo Lippi.«

Holz, h. 0,30, br. 0,48. 1842 von König Friedrich Wilhelm IV der Galerie überwiesen.

Jugendarbeit in der Manier des Fra Filippo; vergl. Text S. 196 und Abbildung S. 197. Man beachte die tief blaugrüne Färbung der Landschaft, die parallelen Falten, den Kopf des Christusknaben. Der selten dargestellte Gegenstand geht auf die Rappresentazioni sacre zurück, die die Florentiner am Namenstage ihres Schutzpatrons S. Giovanni aufführten. Einen interessanten Holzschnitt, der dem Stile des Sellaio nahe steht, bildet Kristeller, Early Florentine Woodcuts Nr. 61, ab. Ein zweites Gemälde mit der gleichen Darstellung, ebenfalls im Berliner Museum (Nr. 93), ehemals dem Piero di Cosimo zugeschrieben, bin ich geneigt, mit W. Bode für eine Jugendarbeit des Domenico Ghirlandajo anzusehen.

BONN. SAMMLUNG DER UNIVERSITÄT

9. DER HL. HIERONYMUS.

Kat. Nr. 1139. (Aus dem Vorrat der Königlichen Museen zu Berlin.) »Florentinische Schule um 1450.«

Holz, h. 0,57, br. 0,79. Sammlung Solly 1821.

Der Heilige, in der Rechten den Stein, kniet in weifsem Gewand vorn vor dem Kruzifix; sein Löwe liegt vor ihm. In der weiten, von einer Bogenbrücke überspannten Flusslandschaft mit Stadt, Schiffen und Hügelketten geht links das Martyrium des hl. Sebastian von statten, dicht dabei der hl. Rochus. Rechts Tobias mit dem Engel. In der Mitte auf hochragender bewaldeter Felsenkuppe sechs halbnackte Büfser, die sich, im Halbkreis knieend, vor einem Kreuze geifseln. Rechts oben eine Kirche, in deren Nähe Eremiten sich aufhalten. Dort zieht der Heilige dem Löwen den Dorn aus der Tatze. Auf dem Boden Vögel und Tiere aller Art.

Gehört in Sellaios spätere Zeit und weist, namentlich auch in den üblichen Mittelgrundfiguren, alle Eigenheiten des Künstlers auf; vergl. Thode, Arch. stor. dell' arte II (1890), p. 304: »Vi si vede un pittore che accumula in varia quantità i motivi senza averne abbastanza« ... »è certamente uno di quegli che, mancando di uno stile indipendente ed originale, raccoglievano dalle opere degli artisti notevoli loro contemporanei gli elementi della maniera propria di ciascuno di essi«.

BRANDENBURG A. H. WREDOWSCHE ZEICHENSCHULE

10. ANBETUNG DES KINDES.

Kat. Nr. 65. (Aus dem Vorrat der Königlichen Museen zu Berlin.) »Florentinische Schule, zweite Hälfte des XV Jahrhunderts.«

Holz, h. 0,28, br. 0,22.

Maria, Joseph und der kleine Johannes, zu ihren Seiten die Heiligen Dominikus und Bernhard, verehren knieend das Christkind. In dem landschaftlichen Hintergrunde der hl. Franziskus, die Wundmale empfangend, der sich kasteiende Hieronymus und die büfsende Magdalena.

Die Ausführung ist schwach und das Bild mannigfach übergangen. Wie die meisten Gemälde kleinen Formates, gehört trotzdem dieses zu den erfreulicheren Arbeiten Jacopos. Das kirschrote Untergewand und der blaugrüne Mantel der Madonna, die parallelen, hart beleuchteten Falten der Kutte des hl. Bernhard und die kleinen Figuren in der gewohnten Landschaft widerlegen jeden Zweifel an der Autorschaft Sellaios.

BRESLAU. SCHLESISCHES MUSEUM

11. DER HL. HIERONYMUS.

Kat. Nr. 189. »Schule des Domenico Ghirlandajo.« (Aus dem Vorrat der Königlichen Museen zu Berlin.)

Holz, h. 0,54, br. 0,38. Sammlung Solly 1821.

Der Heilige in weifsem Gewande mit den üblichen Attributen vor seiner Felsenhöhle. Auf dem Schlängelwege, der zu der Höhle führt, Raphael mit Tobias, denen der kleine Johannes um eine Ecke entgegeneilt. Im Hintergrunde ein See mit einer Stadt und felsige Berge.

Von Ghirlandajo abhängig aus der Spätzeit Jacopos (vergl. Text S. 201). Die Landschaft zeigt die bei Ghirlandajo übliche Scenerie der getürmten, gegen den Fels gebauten Stadt am Seeufer. Das Bild hat viel von Retouchen gelitten. Vergl. Nr. 37 dieses Verzeichnisses.



Jacopo del Sellaio
Der hl. Hieronymus
Breslau. Schlesisches Museum

GÖTTINGEN. SAMMLUNG DER UNIVERSITÄT

12. DIE BEGEGNUNG DES CHRISTUSKNABEN MIT DEM JUGENDLICHEN JOHANNES SOWIE VERSCHIEDENE ANDERE BIBLISCHE UND LEGENDARISCHE DARSTELLUNGEN.

Kat. Nr. III, 96. (Aus dem Vorrat der Königlichen Museen zu Berlin.) »Schule des Ghirlandajo.«

Holz, h. 0,84, br. 1,87. Sammlung Solly 1821.

In der Mitte Christus als Knabe, von dem knieenden Johannes verehrt. Dahinter auf hochragendem Felsen empfängt der hl. Franziskus die Wundmale. Links vorn Petrus Martyr,

vor den drei Henkersknechten fliehend; weiter zurück in der felsigen Landschaft die Steinigung des hl. Stephanus. Rechts Raphael, der mit dem kleinen Tobias herankommt, und Hieronymus, der, sich kasteiend, vor seiner Höhle kniet. Hintergrund felsenumrandetes Seeufer.

Vergl. den Text S. 201. Besonders interessantes Gemälde hinsichtlich der verschiedenen Einwirkungen, denen Sellaio ausgesetzt ist. Während in der Mittelgruppe noch Fra Filippo nachwirkt, in der Mimik und der Faltengebung namentlich der lebhafter bewegten Figuren Botticelli sich regt, deutet die Komposition und die Typik entschieden auf Ghirlandajo. Somit fällt die Entstehung in die letzte Periode des Malers. Die Ähnlichkeit der Typen bei Christus und Raphael spricht für die sorglose Art, mit der Sellaio seinen Aufgaben gegenüber sich abfand. Für die Gruppe des Erzengels mit Tobias vergl. Nr. 17, für den Hieronymus Nr. 5 dieses Verzeichnisses. Gegenstück zur folgenden Nummer.

HANNOVER. PROVINZIAL-MUSEUM

13. GRABLEGUNG CHRISTI NEBST ANDEREN BIBLISCHEN UND LEGENDARISCHEN DARSTELLUNGEN.

Kat. Nr. III, 97. (Aus dem Vorrat der Königlichen Museen zu Berlin.) »Schule des Domenico Ghirlandajo.«

Holz, h. 0,85, br. 1,87. Sammlung Solly 1821.

In der Mitte vor dem Felsengrabe Christus aufrecht stehend, von Joseph von Arimathia gestützt und von Maria und Johannes betrauert. Von der Höhe des Felsens bewegt sich der Zug der von Golgatha abziehenden Henker. Links der hl. Augustinus, der das Kind antrifft, wie es mit einem Löffel das Meer ausschöpfen will, ferner die büfsende Magdalena, der ein Engel Kelch und Hostie herniederträgt. Rechts der hl. Bernhard, dem die Madonna mit zwei Engeln in den Lüften erscheint; unter seinem Sitz der gekettete Teufel. Hintergrund wasserreiche Landschaft mit Baulichkeiten.

Vergl. den Text und die Abbildung S. 201. Die Mittelgruppe kehrt auf der Tafel der Badia in Settimo (Nr. 39 dieses Verzeichnisses) wieder. Der hl. Bernhard in Anlehnung an Filippino Lippis Bernhardsbild der Florentiner Badia. Die Magdalena erscheint von Credi (Berlin Nr. 103) inspiriert. Das Stillleben mit den Marterwerkzeugen zu den Füfsen Christi in ähnlich pedantischer Anordnung wie auf der Pietà in Berlin. Gegenstück von Nr. 12 dieses Verzeichnisses.

MÜNCHEN. ALTE PINAKOTHEK

14. DIE VERKÜNDIGUNG.

Kat. Nr. 1007. »Fra Filippo Lippi.«

Holz, h. 0,70, br. 0,79. 1808 in Florenz erworben.

Maria empfängt in reichem Renaissancegebäude, das einen Blick in das Schlafgemach und die Zimmermannswerkstatt gewährt, vor ihrem Betpult stehend die Botschaft des Engels.

Mit der Begegnung der heiligen Knaben (Berlin) gehört diese Verkündigung zu Sellaios frühesten Bildern und zeigt ihn noch ganz von Fra Filippo abhängig. Man beachte die vielen parallel laufenden Falten in den Gewändern und den Draperien, den unsicheren Stand der Figuren, die reiche, aber wenig gelungene Perspektive. Die Landschaft mit den roten Häusern ganz im Sinne der älteren Schule, die von dem Verismus Baldovinettischer Landschaftsmalerei noch unberührt ist. Zu rühmen bleibt die liebenswürdige Sorgfalt der Detailschilderung, die für ein Jugendwerk natürlich erscheint. Das Bild ist stark von dem modernen Restaurator übergangen, namentlich in den Gewändern. Vergl. den Text S. 196.

15. MARTYRIUM DES HL. SEBASTIAN.

Kat. Nr. 1002. »Toskanisch um 1450.«

Holz, oben giebelförmig abgeschlossen, h. 1,22, br. 0,81. 1808 in Florenz erworben.

Sebastian in ganzer Figur, nackt, nur mit durchsichtigem Lendenschurz, an den Baumstamm gebunden, von zahlreichen Pfeilen durchbohrt, empfängt von zwei rechts und links oben heranschwebenden Engeln Palme und Krone des Märtyrers. Zu seinen Füfsen in Halbfiguren zwei Bogenschützen mit Armbrüsten.

Unerfreuliches Bild aus Sellaios castagnesker Periode. In den Gewändern der Engel Schillerfarben (Gelb und Rot). Den Sebastian vergl. mit dem hl. Laurentius auf dem Kruzifixus von S. Frediano zu Florenz (Nr. 41 dieses Verzeichnisses). Gewohnte Landschaft mit aufragenden Felsen.

16. ANBETUNG DES KINDES.

Kat. Nr. 1004. »Toskanisch um 1470.«
Holz, rund, Dm. 0,81. 1808 in Florenz erworben.

Maria mit drei Engeln verehrt anbetend das links am Boden liegende Christkind; rechts sitzt schlafend Joseph. Im Hintergrund links auf einem Felsen die Verkündigung an die Hirten, rechts der Zug der heiligen drei Könige. Wasserreiche Landschaft mit spitz aufragenden Felskegeln.

Aus des Meisters früherer Zeit. Die Madonna trägt lange, korkenzieherartig auf die Schultern fallende Locken. Wenig verstandene, überreiche Fältelung. Krude Farben, grünliche Fleischtöne. Viel helles Rot und kräftiges Gelb. Vergl. Crowe und Cavalcaselle, III, S. 118.

MÜNSTER. WESTFÄLISCHER KUNSTVEREIN

17. DER ERZENGEL RAPHAEL MIT DEM KLEINEN TOBIAS.

Kat. Nr. 1377. (Aus dem Vorrat der Königlichen Museen zu Berlin.) »Schule des Ghirlandajo.«
Holz, h. 0,35, br. 0,23. Sammlung Solly 1821.

Raphael führt nach links schreitend den kleinen Tobias an der Hand. Am unteren Rande die Inschrift: AGNIOLO · RAFAE LO. Getreue Wiederholung der Raphaelgruppe aus Göttingen (Nr. 12 dieses Verzeichnisses). Wohl nur Nachahmung der Werkstatt.

WIESBADEN. NASSAUISCHER KUNSTVEREIN

18. ANBETUNG DER KÖNIGE.

Kat. Nr. 6. »Andrea del Castagno.«
Holz, h. 0,79, br. 0,79.

Vor der Strohhütte empfängt die heilige Familie die Huldigung der Könige. Links von der Hütte knieen die Heiligen Sebastian, Rochus und Katharina. In der baumreichen felsigen Landschaft links oben der hl. Hieronymus vor dem Kruzifix; hinter ihm am Ufer des Schlängelflusses trägt der hl. Christoph das Jesuskind über das Wasser. Auf dem Fels in der Mitte die Stigmatisation des hl. Franz und die Verkündigung an die Hirten. Oben rechts schreitet Raphael mit Tobiolo und dem Hündchen einher.

Die Tafel ist nur fragmentarisch erhalten, indem die rechte Hälfte mit dem Gefolge der Könige abgesägt worden ist. Stark restauriert und übergangen. Das Figürliche steht Botticelli nahe. Die Landschaft gehört zu den besten, die Sellaio gelungen sind. Vergl. Frimmel, Kleine Galeriestudien I, S. 113: »Schwaches Bild aus Botticellis Werkstatt«.

England

LONDON. C. BRINSLEY MARLAY, ESQ.

19. AMOR UND PSYCHE.

Flor. Exhib. 1893/94, Nr. 85. »Filippo Lippi.«
Holz, h. 23″, br. 70″ (0,58 : 1,78).

Die Tafel enthält in loser Anordnung eine Reihe von Scenen aus dem Märchen des Apuleius, die von *Rich. Förster* in diesen Blättern genau beschrieben worden sind (Bd. XVI [1895] S. 220 f., daselbst auch die Abbildung S. 219).

Einsatzstück einer Brauttruhe. Ganz in der Art Botticellis. Siehe den Text S. 199. Vergl. auch Nr. 20 dieses Verzeichnisses.

LONDON. CHARLES BUTLER, ESQ.

20. FABEL VON AMOR UND PSYCHE.

Flor. Exhib. 1893/94, Nr. 146. »Filippino Lippi.«

Holz, h. 16½", br. 58½" (0,42 : 1,49).

In der Komposition mit Ausnahme der linken Ecke fast identisch mit der vorhergehenden Tafel. Fortgefallen ist die Geburt der Psyche (s. Jahrbuch d. K. Preufs. Kunstsamml. XVI [1895] S. 219).

Einsatzstück einer Truhe. Vergl. Nr. 19 dieses Verzeichnisses.

LONDON. EARL OF CRAWFORD

21. BRUTUS UND PORCIA.

Holz, Mafse fehlen.

Vorn in der Mitte stürzt sich Brutus ins Schwert, das sein Waffenträger ihm hält, während neben dem erschlagenen Cassius die Reiterscharen in Auflösung fliehen. Im Mittelgrunde reiten die Sieger mit Antonius an der Spitze einher. Der rechte Teil des Bildes führt in die Mauern Roms vor das Haus der Porcia. Ein Bote bringt der von ihren Frauen umringten Porcia die Todesnachricht ihres Gemahls. Die Jammernde wird ins Haus geführt, und dort in ihrem Schlafgemach tötet sie sich durch Verschlucken glühender Kohlen.

Die Tafel ist mir nur in einer ungenügenden Photographie bekannt geworden, die indessen deutlich genug den Urheber erkennen lässt. Zweifelsohne bildete sie das Gegenstück und die Fortsetzung der Cäsargeschichten im Berliner Museum (Nr. 6 und 7 dieses Verzeichnisses).

ENGLISCHER SAMMLER, ZUR ZEIT IN FLORENZ

22. 23. ORPHEUS UND EURYDIKE.

Holz, Mafse fehlen.

22. TOD DER EURYDIKE.

Links sitzt Orpheus, jugendlich, bartlos, inmitten seiner Schafherde mit seinem Hunde. In lebhafter Bewegung eilt er auf Eurydike zu, die, ungefähr in der Mitte des Bildes, vor einer grofsen Schlange fliehend, einen kräftigen Biss des Untiers in die Ferse davonträgt. Sofort bemächtigen sich ihrer die Dämonen der Unterwelt (mit Hörnern und Krallenfüfsen) und schleppen die Leblose in die wilde Felsenhöhle, die ins Reich der Schatten führt (rechts).

23. ORPHEUS SPIELT VOR PLUTO UM DEN BESITZ DER EURYDIKE.

Links thront Pluto mit Zepter, Midasohren, Hörnern und Tierhufen in seiner düsteren Felsengrotte und lauscht dem verklingenden Geigenspiel des im Schmerz gealterten Orpheus. Aus einer Nebengrotte rechts von Pluto horcht die gefesselte Eurydike erwartungsvoll herüber. Rechts wendet sich Orpheus nach Eurydike um, wodurch er ihrer aufs neue verlustig geht. Ein Kentaur fasst die ohnmächtig sich Sträubende und schleift sie an den Haaren mit sich fort.

Auf beiden Tafeln ein reicher landschaftlicher Hintergrund mit breitem Fluss, steilen Felsen und äsendem Wild. Wohl die anmutigste Arbeit des Meisters, in der er Botticelli näher kommt als in irgend einem anderen Gemälde (vergl. den Text S. 199). Mir liegen nur treffliche Photographien vor.

Frankreich

LYON. MUSÉE

24. KREUZABNAHME.

Kat. Nr. 62. »Inconnu, école florentine, XV[e] siècle.»
Holz, h. 0,43, br. 0,61.

Von mir nicht gesehen. Mary Logan schreibt es Sellaio in der Chronique des arts 1895, p. 381 mit dem Bemerken zu: »Pourrait bien être une œuvre authentique de Jacopo del Sellaio«.

PARIS. LOUVRE

25. DER HL. HIERONYMUS.

Kat. Nr. 1658 (alte Nr. 494). »Florentinische Schule, XV Jahrhundert.«
Holz, h. 0,61, br. 0,41. 1862 aus der Sammlung Campana.

Der Heilige nach links gewendet, in lichtblauem Gewande, mit seinem Löwen, bei der gewohnten Bufsübung. Auf bergigem Pfad, der rechts oben zu einer Einsiedelei hinanführt, begegnen sich der kleine Christus und der Johannesknabe. Links am Gestade eines Sees, der an einer Stadt vorüberfliefst, findet der hl. Augustin das Kind, das mit einem Löffel das Meer auszuschöpfen im Begriff steht.

Die bekannten Motive in verhältnismäfsig sorgfältiger Ausführung. Vergl. den Hieronymus mit dem gleichen Heiligen rechts auf der Göttinger Tafel (Nr. 12 dieses Verzeichnisses) und auf der Anbetung in New Haven (Nr. 1 dieses Verzeichnisses). Die Augustin-Episode ist unter dem Vorbild der Predelle Botticellis in der Florentiner Akademie Nr. 162 entstanden. Das Bildchen fällt ungefähr in den Anfang der achtziger Jahre. Habich im Vademecum in Übereinstimmung mit Morelli: »Umbrisch, von einem Schüler des Fiorenzo di Lorenzo«.

PARIS. EHEMALS IN DER GALERIE ARTAUD DE MONTOR

26. CHRISTUS AM KREUZ MIT HEILIGEN.

Kat. Nr. 146. »Domenico Ghirlandajo.«
Holz, h. 0,79, br. 0,91.

Christus am Kreuz, dessen Stamm Magdalena klagend umfasst. Hinter ihm ein dunkler Vorhang mit den Symbolen von Mond und Sonne; in den Boden eingepflanzt der Ysopstengel mit dem Schwamm und die Lanze des Hauptmanns Longinus. Rechts vom Kreuze knieen die Heiligen Hieronymus und Monika (?), links ein heiliger Bischof (Augustin?) und eine weibliche Ordensheilige. Hintergrund Felsen und Flusslandschaft.

Original verschollen. Nur in der Lithographie von Gsell erhalten (Peintres primitifs, collection de tableaux rapportée d'Italie et publiée par M. le Chevalier Artaud de Montor, Paris 1843, Challamel, Planche 59).

27. GEISSELUNG CHRISTI.

Kat. Nr. 110. »Dello Delli.«
Holz, h. 0,52, br. 0,26.

In einem flurartigen, gepflasterten Raum, der Aussicht auf eine bergige Flusslandschaft gewährt, wird Christus von zwei Henkern gegeifselt. Zwei andere stehen links, die Kameraden abzulösen, sobald sie ermüdet sind.

An der hastigen Bewegung der Figuren, dem erregten Spiel der Falten, an der Landschaft und dem auch auf den Cäsarbildern in Berlin erscheinenden gepflasterten Boden ist Sellaio leicht kenntlich. Abbildung Planche 44. Vergl. die Bemerkung zur vorigen Nummer. Gegenstück zur folgenden Nummer.

28. KREUZSCHLEPPUNG CHRISTI.

Kat. Nr. 109. »Dello Delli.«

Holz, h. 0,52, br. 0,26.

Christus, von einem Legionär geführt, schleppt nach rechts schreitend das Kreuz. Links wehrt ein anderer Soldat in roher Weise den wehklagenden Frauen. Bergige Landschaft.

Abbildung Planche 40. Vergl. die Bemerkungen zu Nr. 27 und 26. Gegenstück von Nr. 27.

PARIS. M. GUSTAVE DREYFUSS

29. LA VIERGE AU ROSIER.

»Sandro Botticelli.«

Holz, h. 0,41, br. 0,28. Erworben um 1890 in Florenz.

Maria, in weiter Landschaft vor einem zierlich in einen Steinkübel gepflanzten Rosenstock stehend, neigt, drei Viertel nach links gewandt, das segnende Christuskind dem verehrend niedergeknieten Johannesknaben entgegen.

Im Motiv geht dieses anmutigste Madonnenbildchen Jacopos auf die Erfindung Sandros zurück, aus dessen Werkstatt wir eine ähnliche Komposition im Palazzo Pitti Nr. 357 finden. Gestochen von J. Patricot für die Gazette des Beaux-Arts 1898.

PARIS. M. LÉON BONNAT

30. LA VIERGE AU ROSIER.

Holz, h. 0,28, br. 0,22.

Dieselbe Komposition in kleinerem Mafsstab wie Nr. 29 und bei so viel schwächerer Ausführung wohl nur eine Wiederholung der Werkstatt.

PARIS. M. EUGÈNE RICHTENBERGER

31. ANBETUNG DES KINDES.

Holz, oben rund, h. 1,00, br. 0,72.

Maria kniet anbetend vor dem Christkind, das ihr das Händchen entgegenstreckt. Links hinter dem Jesuskind Joseph, ausruhend bei Ochs und Esel, hinter der Madonna der kleine Johannes anbetend. Hintergrund waldige Felsenlandschaft mit der Verkündigung an die Hirten, mit Raphael und Tobias (rechts); links die Heiligen Michael und Gabriel, Hieronymus und auf der Kuppe des Felsens die heiligen drei Könige, denen der Stern erscheint.

Zwar von nur geringer Sorgfalt in der Ausführung, aber charakteristisch in der Farbengebung. Der Typus des Joseph und die Handform der Madonna besonders kennzeichnend für Sellaio. Aus der letzten Zeit des Meisters.

Italien

FLORENZ. AKADEMIE

32. DIE HEIMSUCHUNG

Kat. Nr. 152. »Ignoto.«

Holz, h. 0,32, br. 0,34.

Im Mittelpunkt der kleinen Tafel findet die Begegnung zwischen Elisabeth und Maria statt. Links die hl. Anna. In der weiten Landschaft der hl. Johannes, der hl. Franz, der die Wundmale empfängt, und sein Begleiter.

33. DIE GRABLEGUNG CHRISTI.

Kat. Nr. 150. »Ignoto.«

Holz, h. 0,38, br. 0,43.

Komposition wie üblich.

Beide Bildchen ersichtlich unter dem Einflusse Ghirlandajos. Charakteristische Vorliebe für Rot und Gelb. Manche Einzelheit in der Grablegung erinnert an das Bild in Hannover (Nr. 13 dieses Verzeichnisses).

FLORENZ. ORATORIO DI S. ANSANO BEI FIESOLE

34-37. VIER TRIONFI.

Ohne Nummer. »Sandro Botticelli.«
Mafse verschieden.

34. TRIONFO DELL' AMORE.

H. 0,77, br. 0,90.

Vier feurige Rosse ziehen im Galopp einen breiten Wagen, mit Amor als Sieger über die Tugenden, aus der Tiefe des Bildes dem Beschauer entgegen. Zu beiden Seiten des Wagens stehen staunend und einander fragend die »innumerabili mortali«, die des »sommo duce« Macht empfinden sollen. Links im Mittelgrund tötet eine Frau mit einem Speer einen vor ihr liegenden Jüngling. Weite Seelandschaft mit vereinzelten Bäumen am Ufer und aufragenden Felsen.

35. TRIONFO DELLA CASTITÀ.

H. 0,75, br. 0,87.

Der mit zwei weifsen Einhörnern bespannte Wagen bewegt sich langsam nach links. Ihn begleitet zu Fufs eine Schar bekränzter junger Mädchen; die vordersten sind um die Einhörner bemüht. Angeführt werden sie von der Bannerträgerin, deren Fahne ein Wiesel, das Symbol der Unschuld, im Felde führt. Der Zug geht durch hügelige Landschaft am Ufer eines Sees entlang. Abbildung S. 198.

36. TRIONFO DEL TEMPO.

H. 0,75, br. 0,90.

Zwei Hirsche ziehen, dem Beschauer entgegen, den Wagen mit dem alten geflügelten Zeitgott, der seine Fahrt über Trümmer nimmt. Rechts und links die Vertreter der verschiedenen Geschlechter, Alter und Stände. Weite Flusslandschaft.

37. TRIONFO DELLA DIVINITÀ.

H. 0,70, br. 0,96.

Auf Wolken hält ein runder Wagen, der mit den vier Evangelistensymbolen bespannt ist; darauf knieen Glaube, Liebe und Hoffnung. Um ihn in weitem Kreis geschart knieen anbetend die Menschen, von Mäfsigkeit und Klugheit einerseits, von Gerechtigkeit und Stärke andererseits angeführt. In der mittleren Region je drei Engel. Oben öffnet sich unter einem Blumenregen der Himmel, und im strahlenden Licht einer Mandorla von Seraphim wird Gott-Vater über der Weltkugel thronend im Kreise anbetender Engel sichtbar.

Diese vier Tafeln, zweifelsohne Einsatzstücke für Mobiliar, sind leider in schlechtestem Zustande, mit grofsen, querdurchlaufenden Rissen und an abgelegenem Orte aufbewahrt. Sie zeigen in den Draperien und namentlich auch in einigen Rückenfiguren, wie eng der Anschluss Sellaios an Botticelli gewesen ist (vergl. Vasari-Milanesi III, p. 328). In den blöden Typen mit den schläfrigen Augen, den strähnigen Haaren, den hart im Gelenk gebrochenen Händen mit den grofsen Handflächen und den langen Fingern, sowie in der Landschaft verraten sie sich besonders als Arbeiten unseres Malers. Ulmann, Botticelli S. 128, hat den Meister dieser Tafeln aus der Schar der Botticelli-Nachtreter unter dem Spitznamen »Meister von S. Ansano« herausgehoben, ihm auch mit richtigem Blick noch andere Tafeln (Nr. 6, 7, 20 und 47—49 dieses Verzeichnisses) zuerteilt, ohne in ihm indessen seine Identität mit Sellaio zu entdecken.

FLORENZ. CENACOLO DI S.TA APOLLONIA

38. DER GEKREUZIGTE ZWISCHEN MARIA UND HIERONYMUS.

Ohne Nummer. »Maniera di Andrea del Castagno.«
Holz, h. 2,01, br. 1,47.

Christus hängt blutüberströmt am Kreuz, hinter dem vier Cypressenstämme aufragen. Rechts Hieronymus sich kasteiend, links die wehklagende Maria. Hintergrund felsige Landschaft.

Die rohen Blutspuren am Leibe Christi teilweise später hinzugemalt. Seinen Formen nach gehört das Gemälde in die unmittelbare Nähe des Kruzifixus in S. Frediano.

39. GRABLEGUNG CHRISTI.

Ohne Nummer. »Scuola del Ghirlandajo.«

Holz, h. 1,40, br. 1,40. Aus der Badia in Settimo.

Christus, mit nacktem Oberkörper in Linnen gehüllt, wird von Joseph von Arimathia aufrecht vor dem offenen Felsengrabe gehalten. Seine Arme stützen rechts Johannes, links Maria. Am Boden knieen rechts Hieronymus, links der hl. Gregorius. Den Hintergrund nimmt zum gröfsten Teil das Felsengrab ein, zu dessen beiden Seiten man auf bergiges Land mit Baulichkeiten blickt.

Gegenstück zu Nr. 40. Vergl. den Text S. 200 f.

40. ANBETUNG DER KÖNIGE.

Mafse und Herkunft wie Nr. 39.

Maria sitzt rechts mit dem Christkind auf dem Schofs in einer zerfallenen Baulichkeit, über deren niedrige Mauer der hl. Joseph schaut. Links kniet anbetend ein Ordensheiliger (Nikolaus?). Die rechte Seite der Tafel nehmen die anbetenden Könige mit ihrem Gefolge in den üblichen Stellungen ein. Hintergrund See mit Stadt und steilen Bergen.

Gegenstück von Nr. 39. Vergl. den Text S. 200 f.

FLORENZ. SAN FREDIANO (Sakristei)

41. CHRISTUS AM KREUZ MIT HEILIGEN.

Lebensgrofse Figuren. Oben rund.

Vergl. den Text S. 194 und die Tafel.

FLORENZ. SAN JACOPO SOPR' ARNO (Sakristei)

42. PIETÀ.

Lebensgrofse Figuren.

Maria, auf dem Sarkophag vor dem Felsengrabe sitzend, hält den toten Christus auf dem Schofs. Vorn knieen rechts Magdalena in scharlachrotem Gewand, links der hl. Franz in grauer Kutte. Hinter ihnen stehen rechts der hl. Michael, gerüstet, mit Schwert und Wage, links Johannes der Evangelist, in einem Buche lesend. Hintergrund bewölkter Himmel.

In der Komposition und der Ausführung der Pietà in Berlin aufs engste verwandt.

FLORENZ. S.TA LUCIA DE' MAGNOLI (1. Altar links)

43. 44. DIE VERKÜNDIGUNG AUF ZWEI GETRENNTEN TAFELN.

»Fra Filippo Lippi.«

Holz, je h. 1,47, br. 0,36.

43. Gabriel in farblos graugrünem Gewand, nach rechts im Profil, den Lilienstengel in der Hand.

44. Maria empfängt die Botschaft. Den Hintergrund auf beiden Tafeln bildet eine Wand aus geflecktem Marmor (Castagno).

Die Tafeln flankieren ein wunderthätiges Bild der hl. Lucia, das Lorenzo di Bicci zugeschrieben wird, und sind eine Stiftung des Agnolo Nicodemo und des Battista di Simone Nenti del Nente (s. Richa, Chiese fiorentine X, p. 295). Für Sellaio sind sie von besonderem Interesse, weil sie den Übergang von Fra Filippos zu Botticellis Formensprache deutlich machen. Demgemäfs fallen sie noch in die erste Periode seiner Entwickelung.

FLORENZ. GALERIE DES SPITALS VON S. MARIA NUOVA

45. THRONENDE MADONNA IN WOLKEN.

Ohne Nummer. »Cosimo Rosselli.« Lebensgrofse Figuren.

Maria sitzt, geradeaus gewendet, auf einer Wolkenbank, die zwei Cherubim tragen. Das Christkind steht auf ihrem linken Knie, hat die Rechte um den Hals der Mutter gelegt und hält in der Linken einen Vogel. Auf Wolken zwei Engel mit der Krone. Hintergrund Himmel und Gewölk.

Aus der Zeit der steigenden Botticelli-Nachahmung. Gestreckte Proportionen. Parallele Falten. Eins der wenigen Bilder ohne landschaftlichen Grund.

FLORENZ. S. SPIRITO

46. DER HL. LAURENTIUS.

Antependium. Holz.

Laurentius, vor dem Rost stehend, zahlt aus seinem Beutel Goldmünzen. Rechts und links kniet je ein Henker, während zwei schwebende Engel einen reich gemusterten Brokatvorhang zurückraffen.

FLORENZ. UFFIZI

47. 48. 49. DREI GESCHICHTEN DER KÖNIGIN ESTHER.

47. DAS GASTMAHL DES AHASVEROS.

Kat. Nr. 66. »Ignoto.«
Holz, h. 0,435, br. 0,61.

Links im Garten seines Palastes unter einer Rebenlaube tafelt Ahasveros mit den Grofsen; drei Musiker spielen auf. Andere Grofse kommen an den Tisch, ihre Aufwartung dem Könige zu machen. Rechts empfängt Ahasveros mit einem Gefolge von vier Würdenträgern eine Gesandtschaft, wohl die, die ihm meldet, die Königin Vasthi weigere sich, an der fürstlichen Tafel zu erscheinen.

48. DAS GASTMAHL DER KÖNIGIN VASTHI.

Kat. Nr. 67. »Ignoto.«
Holz, h. 0,435, br. 0,81.

Rechts sitzt Vasthi mit fünf ihrer Frauen über Tisch, als die sieben vom Könige gesandten Kämmerer ihr die Aufforderung bringen, am Gastmahl des Königs teilzunehmen. Links eilen die abschlägig beschiedenen Gesandten bestürzt davon.

49. DIE ERHÖHUNG MARDOCHAIS.

Kat. Nr. 68. »Ignoto.«
Holz, h. 0,43, br. 0,58.

Links reitet Mardochai fürstlich angethan auf prächtig beschirrtem Ross und von Haman geführt einher; zwei Kinder und zwei Männer weisen auf ihn. Rechts kniet Mardochai vor dem König und der Königin, während ihm der König den kostbaren Fingerring als Zeichen seiner Huld an den Finger steckt. Zwischen diesen beiden Gruppen sieht man schräg in den königlichen Palast; Esther schreitet mit dem König in das Gemach, vor dessen Thür Haman sitzt und schläft. Die Hallen des Hofes öffnen sich links auf eine Landschaft, aus der ein hoher Baum mit dem erhängten Haman herausragt.

Die Bilder, arg mitgenommen, wurden 1781 zu Florenz erworben. Zweifelsohne waren sie zum Schmuck für ein Möbel bestimmt. In ihrem abgeriebenen Zustand, der namentlich die Deutlichkeit der Gesichter beeinträchtigt, hat sich die Erklärung der Figuren im einzelnen selbst mit Zuhilfenahme der Rappresentazione, auf der unsere Darstellungen fufsen, nicht ermöglichen lassen. Vergl. den Text S. 199.

PALERMO. SAMMLUNG DES GRAFEN CHIARAMONTE-BORDONARO

50. ANBETUNG DES KINDES.

Holz, rund. Drei Viertel lebensgrofse Figur.

Komposition wie üblich.

Die Madonna zeigt in der Gewandung schlagende Verwandtschaft mit der hl. Magdalena auf dem Kruzifixus in S. Frediano. Hierdurch ist dieses Rundbild stilistisch für Sellaio festgesetzt und seine Entstehung in den siebziger Jahren gesichert.



Jacopo del Sellaio
Anbetung des Kindes
Palermo. Graf Chiaramonte-Bordonaro

FRANZÖSISCHE EINFLÜSSE IN DER FRÜHGOTISCHEN SKULPTUR SACHSENS

VON ADOLPH GOLDSCHMIDT

An den Innenwänden des Chores im Magdeburger Dom ist eine Reihe kleiner Skulpturen eingemauert, die bei den Untersuchungen der Architektur und Plastik des Domes im besten Fall mit einer flüchtigen Bemerkung abgethan wurden. Eine genauere Prüfung dieser Stücke aber ergiebt, dass sie für die Geschichte der deutschen Skulptur im XIII Jahrhundert einen wichtigen Ausgangspunkt liefern und uns ein deutliches Beispiel dafür bieten, wie man zur Einführung der neuen Kunstformen französische Vorbilder nachahmte.

Die Zahl der in der Höhe zwischen dem Scheitel der unteren Arkaden des Umganges und der Bodenhöhe des oberen Bischofsganges eingemauerten Stücke gliedert sich in drei Bestandteile:

1. 20 kleine Gruppen von meist zwei Figuren, fast frei vor dem Grund herausgearbeitet, überdacht von einem Rundbogen, der auf Säulchen ruht, 38 cm hoch (Taf. I);
2. 10 Figuren der klugen und thörichten Jungfrauen, ebenfalls fast frei vor dem Grund ausgearbeitet, 75 cm hoch (Taf. II);
3. 5 stehende Engelsgestalten, im Relief wie die anderen, 85 cm hoch (Fig. 1, 2 und 13).

Alle diese Figuren sind aus feinem Sandstein gearbeitet und stilistisch eng miteinander verwandt. Dem gleichen Stil gehören aber auch jene sechs grofsen Gestalten aus gröberem Kalkstein an, welche darüber an den Chorpfeilern in der Höhe des Bischofsganges angebracht und dort mit den Dreiviertelsäulen, die als Dienste hinauf zu den Gewölben führen, verwachsen sind (Fig. 3, 4 und 8).[1] Es ist leicht nachzuweisen, dass sämtliche Skulpturen nicht für den Platz bestimmt waren, den sie jetzt einnehmen.

Die kleinen Gruppen stellen, wie später gezeigt werden wird, die Tugenden und Laster dar. Bei diesen würde man unter allen Umständen eine gewisse Ordnung beanspruchen können, sie sind aber ganz willkürlich durcheinandergemischt, ihre Anordnung auf den beiden Seiten des Chores ist nicht symmetrisch, und sie sind unregelmäfsig einzeln oder bis zu vieren aneinanderschliefsend angebracht. Ferner erkennt man, dass alle diese kleinen Bogen ursprünglich eine zusammenhängende

[1]) Abbildungen aller sechs Figuren bei Flottwell, Mittelalterliche Bau- und Kunstdenkmäler in Magdeburg, 1891, Blatt 37.

Arkadenreihe bildeten oder bilden sollten, einen Bogenfries, in dem jedes Feld durch eine Säule von dem nächsten geschieden war. Die Gruppen sind, wie man an den Grenzfugen der Blöcke beobachten kann, so abgeschnitten, dass das überragende freischwebende Ende des Bogens eines Stückes auf die zur Hälfte noch freie Deckplatte des Kapitells eines anderen Stückes passt. Aus dem Zusammenhang genommen, besitzen nun einzelne Stücke beide Seitensäulen, während andere sie dementsprechend entbehren oder nur eine behalten. Reiht man die Reliefs wieder aneinander, gleicht sich die Zahl der Trennungssäulchen aus.

Scheint es bei den klugen und thörichten Jungfrauen an den fünf Polygonseiten des Chores unwahrscheinlich, dass man so kleine Figuren für eine solche Höhe geplant hat, so ist es noch ungewöhnlicher, dass man kluge und thörichte Jungfrauen sich je abwechseln liefs, während sie im allgemeinen in zwei gegenüberstehende Gruppen gesondert sind. Auch ist das Bogenstück, welches jede Jungfrau bedacht, nicht ursprünglich dazugehörig, sondern der Block, aus dem die Figur mit der Nische gemeifselt ist, geht nur bis zur oberen Grenze des Kopfes, soweit auch die gerade Seitenkante reicht; der Bogenstein aber zeigt eine andere, rohere Bearbeitung und eine ungenaue Anpassung der Bogenwandung an die Seitenwandungen der Nische, ist also erst bei der Einmauerung hinzugearbeitet.

Am auffälligsten ist die unzweckmäfsige Verwendung der Engel. Von diesen sind an der nördlichen Seite des Chores zwei, an der südlichen drei angebracht, und zwar ist bei einigen, bei denen der Kopf an das Gesims stiefs, ein Stück aus dem letzteren herausgeschlagen. Die Grundfläche ihres Reliefs ist nicht flach wie bei den anderen, sondern bildet eine Kehle. Die Achse ihres Körpers ist ein wenig geneigt, und die Richtung der Bodenfläche steht zu ihr im schiefen Winkel. Endlich sind bei zweien unter der Fufsplatte noch die Reste einer baldachinartigen Bekrönung vorhanden (Fig. 1). Dies zeigt klar, dass wir es mit Figuren einer Archivolte zu thun haben.

Dass es sich endlich auch bei der jetzigen Stelle der sechs grofsen Figuren nicht um einen ursprünglichen Plan handelt, wird durch mehrere Umstände bewiesen. Erstens begegnet uns eine derartige Aufstellung von Statuen an den Pfeilern der Kirche hier zum erstenmal; die ähnlich angebrachten Figuren in den Domen zu Naumburg, Meifsen, Münster sind jüngeren Datums und vielleicht gerade nach dem Vorbild der Magdeburger erst geschaffen. Gleichzeitige oder frühere sind mir auch in Frankreich nicht bekannt, während es dort an ebenso konstruierten, mit Säulen verbundenen Statuen an Portalen nicht fehlt. Ferner sind die konsolartig kauernden Könige, auf denen die Füfse der Statuen stehen, offenbar nicht berechnet, auf einer weit vorragenden Platte zu ruhen, wie das jetzt geschieht, sondern sie sollten die Vermittelung zu einem weiter zurücktretenden Glied bilden, wie das sonst bei ähnlichen Formen der Fall ist. Überhaupt gehören die Dienste in den Chorecken, welche die Figuren in sich schliefsen, gar nicht dem ursprünglichen Bauplan an, sie sind ganz aufser Verband mit den Mauern und sind von dem späteren Baumeister nur vorgeklebt.

Nach diesen Beobachtungen und mit Rücksicht auf die Einheitlichkeit im Stil und die deutliche Zusammengehörigkeit getrennter Teile bleibt es nicht mehr zweifelhaft, dass die sämtlichen Skulpturen Teile eines Portales bildeten. Engel in der Archivolte, Figuren der klugen und thörichten Jungfrauen, Darstellungen der Tugenden und Laster, grofse Heiligenfiguren an Säulen bilden einen so speciell an Portalen des XIII Jahrhunderts gebräuchlichen Schmuck, dass man sich keinen anderen Zweck mit einiger Wahrscheinlichkeit ausdenken könnte. Es handelt sich offenbar um Rundfiguren und Reliefs, die, *ursprünglich für ein Portal bestimmt, nach der Verwerfung*

desselben bei dem Aufbau des Chores an möglichst passender Stelle zum Schmuck mit eingebaut wurden. Dass es nicht die Reste eines schon vollendeten, später abgerissenen Portals sind, geht daraus hervor, dass die einzelnen Stücke bei ihrer intakten Erhaltung und Frische dem Wetter nicht ausgesetzt gewesen sein können, und dass viele Glieder, die noch zu einem fertigen Portal gehört hätten, vollständig fehlen.

Die sechs grofsen Seitenfiguren des Portals stellen die vier Schutzheiligen des Domes dar, nämlich die gekrönten Ritter St. Mauritius mit Schwert und Schild und St. Innocentius, seinen Fahnenträger, mit Lanze und Schwert (Fig. 3), Petrus mit dem Schlüssel (Fig. 4) und Paulus mit dem Schwert, ferner Johannes den Täufer, der mit



Fig. 1
Engel im Dom zu Magdeburg



Fig. 2
Engel im Dom zu Magdeburg

beiden Händen eine runde Scheibe mit der Darstellung des Kreuzeslammes und der Umschrift »Johes Babtista ✝ Ecce Agnus Dei« hält, und einen dritten langbärtigen Apostel, in dessen Linker nur noch der stabförmige untere Teil seines Attributs vorhanden ist. Die Überlieferung nennt ihn St. Andreas (Fig. 8). Alle stellen die Füfse auf die Schultern eines kauernden Königs, nur die Stützfigur des Andreas trägt keine Krone. Der Rücken der stehenden Figuren ist in Zusammenhang mit einem Säulenschaft, der bis zur Scheitelhöhe geht und an dem frei hinter dem Kopf ein tellerförmiger Nimbus klebt; auf diesem Nimbus setzt das Kapitell an mit einem Baldachin darüber. Die Figuren sind verschieden gut gearbeitet. Am engsten zusammen gehören die drei Apostel; ihre Bewegung ist noch befangen, die Arme und Hände liegen dicht am Körper, das Gewand ist einfach drapiert, und die Falten

bewegen sich in engen parallelen Linien, wobei die gerade herabfallenden Faltenzüge scharfe Kanten haben und an den freihängenden Säumen eckige, etwas schematische Grenzlinien bilden. Haare und Bart sind strähnenartig mit parallel eingemeifselten Linien behandelt.

Fig. 3
St. Innocentius
Im Dom zu Magdeburg

Dass die beiden Ritter derber und roher scheinen, ist zwar zum Teil auf die Rüstung zu schieben; dennoch muss man diese Figuren einem Gehilfen zuschreiben, bei dem auch der Faltenwurf des Waffenrockes eine gewisse Zusammengehörigkeit mit den Aposteln verrät. Dasselbe betrifft Johannes den Täufer, der von den Aposteln dadurch abweicht, dass er neben gleichen Faltenmotiven und einer gleichen Haarbehandlung noch eine Neigung zu unruhigen Linien und zu rundlich vertieften Faltenthälern zeigt. Die Ohren sind viel roher gearbeitet, an den Händen und Füfsen stark die Adern hervorgehoben.

Von den kleineren Figuren sind vor allem die Engel vollständig im Gewandstil übereinstimmend mit den Aposteln, doch schliefsen sich ihnen auch die Jungfrauen und die kleinen Gruppen eng an; nur ist hier der Eindruck mehrfach verändert durch die langen weiblichen Gewänder. Denn sobald diese die Erde berühren, verlieren die Falten ihre Straffheit, und eine Masse runder, schnörkelhafter Bildungen macht den Abschluss. Die kleinen Gruppen der Tugenden und Laster sind etwas freier in der Bewegung als die grofsen Einzelstatuen.

Um nun nach den Figuren die Stellung, welche das geplante Portal in der Baugeschichte des Domes einnimmt, zu bestimmen, müssen sie auf irgend eine Weise mit den Bauteilen in Verbindung gebracht werden. Dass sie noch aus dem alten ottonischen Bau stammen, wie die Verfasser der Flottwellschen Publikation und noch Hasak in seiner Arbeit über den Magdeburger Dom annehmen,[1]) ist gänzlich ausgeschlossen; auch waren schon lange vorher Kugler, Lotz u. a. zu der Erkenntnis gekommen, dass sie dem XIII Jahrhundert angehören müssen.[2]) Schon die Säulenfigur als solche mit ihren Konsolen ist nicht früher denkbar, ferner ist

[1]) Flottwell, a. a. O. S. V. — Hasak, Zur Geschichte des Magdeburger Dombaues S. 18. Berlin 1896. — Derselbe, Geschichte der Deutschen Bildhauerkunst S. 33. 1899.

[2]) Kugler, Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte I, S. 123. 1853. — Lotz, Kunst-Topographie Deutschlands I, S. 417. 1862.

uns eine monumentale Skulptur in derartig plastischer Ausbildung der Gewandung und der Köpfe nicht vor dem XIII Jahrhundert bekannt, endlich sind die Bewegungsmotive in den kleinen Gruppen, das Fassen des Mantelbandes, das Überschlagen eines Beines erst mit dem XIII Jahrhundert aufgekommen, und die Rüstung der beiden Ritter ist vollständig die derselben Zeit, wie wir sie aus den Miniaturen kennen.

Für den Verlauf des Baues im XIII Jahrhundert nun bilden den besten Führer die verschiedenen Kapitelle, die auch Hasak in seiner Analyse des Dombaues ausführlich bespricht. Zu unterscheiden sind zunächst die Kapitelle des romanischen Baumeisters, welcher den Plan des Domes 1208 schuf und den Bau fast des ganzen Untergeschosses mit Ausnahme der südwestlichen Teile der Kirche ausführte, und die frühgotischen Knollen- oder Hörnerkapitelle, mit denen der gotische, nach Hasak aus Maulbronn stammende Baumeister seine Teile, den Bischofsgang und die oberen Chorwände, ausstattete.



Fig. 4
St. Petrus
Im Dom zu Magdeburg

Zwischen diese beiden Gruppen fällt eine Reihe von etwas ungeschickteren frühgotischen Kapitellen mit ängstlichen Knollenbildungen und gelappten Blattformen, die sich fest an den Kern des Kapitells anlegen. Diese Kapitelle gehören einem Baumeister an, der, wie Hasak nachgewiesen hat, vor dem Einsetzen des geübten Gotikers schon anfängt, den romanischen Bauplan zu gotisieren, indem er den romanischen Kapellenkranz im Chor aufsen gotisch umkleidet.

Zu dieser letzten Gruppe nun gehören auch die Kapitelle der Säulchen zwischen den kleinen figürlichen Reliefs; *wir müssen also das begonnene Portal diesem ersten, etwas ungeschickten Gotiker zuschreiben.* Damit stimmen auch die übrigen Thatsachen überein. Hasak zeigt, dass dieser Meister nur ganz kurze Zeit thätig war und dann von dem besseren abgelöst wurde. Das erklärt, weshalb sein Portal Fragment blieb. Ferner sind die Skulpturen gerade an der Stelle des Baues eingesetzt, wo der zweite Gotiker beginnt. Das erkennt man aus den Knollenkapitellen und den Profilen dicht unter dem Abschluss der unteren Chorwand, beim Beginn des Bischofsganges. Dem neuen Baumeister passten also die begonnenen Portalfiguren seines Vorgängers nicht mehr in seinen Plan, oder sie waren ihm nicht gut oder schon nicht mehr modern genug — die Entwickelung schritt damals sehr schnell vorwärts —, und er brachte nun die bereits ausgeführten Stücke, so gut es eben ging, bei seinem Weiterbau unter; war es doch Bestimmung bei den Steinmetzen, wenigstens lesen wir das in den späteren Ordnungen, dass einmal fertige Stücke auch bei dem Eintritt eines neuen Baumeisters mit versetzt werden mussten.

Während wir dem Wechsel der Meister und Pläne, wie sie Hasak vorführt, gefolgt sind, können wir seine Zeitangaben nicht so unbedingt annehmen. Nachdem der alte Dom 1207 teils abgebrannt, teils niedergerissen war, wurde 1208, nach anderer Angabe erst im Januar 1209, der Grundstein zum neuen gelegt. Nun soll nach Hasak

schon 1210 der zweite Baumeister, also der Schöpfer des Portals, ihn abgelöst und die Chorkapellen gotisiert und fertiggebaut haben. Es müssten demnach in der kurzen Zeit von höchstens zwei Jahren von dem romanischen Baumeister der untere Teil fast des ganzen Domes, einschliefslich der zahlreichen Kapitelle, vollendet und noch viele Stücke fertiggestellt sein, die beim Bischofsgang mit verwandt wurden. Das ist wenig wahrscheinlich. Hasaks Beweis dafür besteht nur darin, dass 1211 und 1212 schon eine Kapelle des Domes erwähnt wird, und er versteht darunter eine der durch den zweiten Baumeister zu Ende geführten Chorkapellen. Eine solche wird aber kaum gemeint sein, sie wäre doch auch für eine kirchliche Handlung zu klein gewesen; es mag vielmehr noch während des Baues ein Stück des alten Domes als Kapelle stehen geblieben sein, die einstweilen zur Aushilfe diente, vermutlich in der Südwestecke, wo der Neubau erst in späterer Zeit in Angriff genommen wurde, als der Chor schon vollendet war, und wo nach Hasak die Kirche St. Nikolai gestanden haben soll.



Fig. 5
Kapitell im Chor des Magdeburger Domes



Fig. 6
Miniatur der Hamburger Stadtbibliothek

Ist es also nicht erwiesen, dass der erste gotische Baumeister schon 1210 thätig war, so ist diese Zeit auch nicht für die Portalfiguren gegeben; die umfangreiche Thätigkeit des romanischen Baumeisters spricht vielmehr dafür, das Einsetzen des Gotikers etwas weiter herabzusetzen.

Dieser bringt nun auch im Figürlichen einen neuen Stil. An den spätromanischen Kapitellen unten im Chor befinden sich mehrere figürliche Darstellungen. Dieselben zeigen eine grofse Verschiedenheit von den Portalskulpturen. Abgesehen davon, dass sie in flacherem Relief gehalten sind, findet sich bei ihnen nichts von der straffen, scharfkantigen, parallelen Faltenanordnung, sondern eine unorganische Belebung der Gewandung durch zahlreiche Überschneidungen und rundliche Vertiefungen, die ein unruhiges Gefältel darstellen. Es ist das eine zeichnerische und keine plastische Art der Behandlung, wie wir sie in zahlreichen Miniaturen um 1200 finden. Man vergleiche z. B. den Engel der Verkündigung von einem Kapitell (Fig. 5)














TAFEL I

RELIEFS DER TUGENDEN UND LASTER AN DEN CHORWÄNDEN DES MAGDEBURGER DOMES



mit einer sächsischen Miniatur vom Anfang des XIII Jahrhunderts in der Hamburger Stadtbibliothek (Fig. 6).[1])

Dieser Manier gegenüber bilden die im Chor eingemauerten Figuren etwas Neues; sie repräsentieren eine wirklich statuarische Plastik, und das Zusammentreffen des neuen Bildhauers mit dem älteren kann man an der Figur des Täufers beobachten, die schon oben als verschieden von den Apostelfiguren hingestellt wurde. An ihr sieht man, wie ein Bildhauer seine Statue im Stil der Apostelfiguren gestalten will, aber noch befangen ist in der Faltenmanier der romanischen Kapitelle.

Woher bringt nun der Meister des Portals seinen neuen Stil? Die Antwort liefern uns die Figuren selbst: aus Paris und Chartres. Zunächst beweisen dies die 20 kleinen Reliefs. Dieselben teilen sich in zwölf Darstellungen von ruhig nebeneinander sitzenden Figuren und in acht bewegtere Scenen. Diese acht Vorgänge erklären sich leicht, sobald man ihre Zugehörigkeit zu einem Cyklus von zwölf Lastern erkennt, der sonst nur in der Isle de France vorkommt. Es ist ein so besonderer Cyklus, dass er unmöglich unabhängig erfunden sein kann, und er findet sich nur an dem mittleren Westportal von Notre-Dame in Paris an dem Sockel der Seitenwandungen und noch einmal in den Glasfenstern der grofsen Rose darüber,[2]) in Chartres an den Pfeilern des Südportals der Kathedrale[3]) und an dem von Paris ganz abhängigen Portalschmuck des Domes von Amiens[4]) an gleicher Stelle wie in Paris. Darstellung und Reihenfolge sind in allen Beispielen fast vollständig übereinstimmend, und zwar wie folgt:

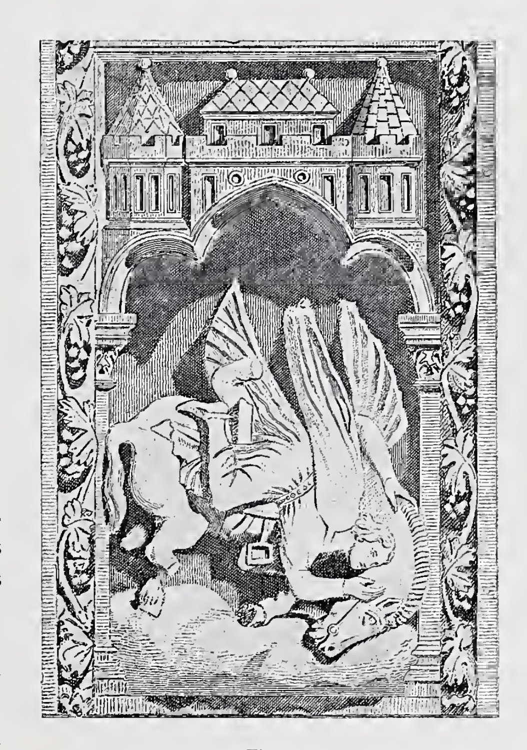


Fig. 7
Superbia
Chartres, Südportal des Domes

1. *Superbia.* — Jüngling mit dem Pferd stürzend;
2. *Stultitia.* — Halbnackte Figur mit Keule, auf einen Gegenstand (Stein oder Eichel?) beifsend;
3. *Luxuria.* — Ein vornehmer Jüngling und eine mit Reif oder Krone geschmückte Frau umarmen sich;
4. *Avaritia.* — Frau legt Geld in eine Kiste;
5. *Desperatio.* — Frau oder Mann ersticht sich mit dem Schwert;
6. *Idolatria.* — Frau oder Mann kniet vor einem Götzenbild;

[1]) In Scrinio 85. Vergl. A. Haseloff, Eine Thüringisch-Sächsische Malerschule des XIII Jahrhunderts. Strafsburg 1897. S. 17. Dort auch andere verwandte Miniaturen abgebildet.

[2]) Einzelne Abbildungen bei Lassus et Viollet-le-Duc, Monographie de la Cathédrale de Chartres Pl. 22.

[3]) Ebendort und bei Marcou, Sculptures Comparées du Trocadero, II Pl. 24.

[4]) De Caumont, Bulletin Monumental, Sér. II, Tome I, 1845, p. 431.

7. *Ignavia.* — Mann entflieht vor einem Hasen, der neben einem Busch hervorkommt, und lässt sein Schwert fallen;
8. *Ira.* — Eine Frau zückt ein Schwert gegen einen Greis oder Mönch mit Buch;
9. *Malignitas.* — Frau schlägt mit der Hand und stöfst mit dem Fufs nach einem Diener, der ihr einen Becher reicht;
10. *Discordia.* — Mann und Frau raufen sich und lassen dabei Krug und Spinnrocken fallen;
11. *Contumacia.* — Mann steht unehrerbietig vor einem Bischof;
12. *Inconstantia.* — Mönch verlässt ein Gebäude (sein Kloster) und lässt seine Schuhe vor demselben zurück.

Mit diesen Darstellungen stimmen die Magdeburger vollständig überein; die geringen Veränderungen gegenüber dem französischen Cyklus sind unwesentlich; so hat in 8 der bedrohte Mann kein Buch, in 10 sind die beiden Raufenden Männer. Ferner sitzen die Personen oft, wo sie im französischen Cyklus stehen — offenbar mit Rücksicht auf die niedrige Arkadenform —, und schliefslich sind die meisten Kompositionen im Gegensinn. Ganz fehlen in Magdeburg 2, 3, 4 und 5, die entweder noch nicht fertig waren oder verloren gegangen sind.

Der Cyklus in Amiens kommt als Vorbild nicht in Betracht, da er einem späteren Stil angehört als die Magdeburger Gruppe. Es ist ferner unwahrscheinlich, dass die Zeichnung des hochgelegenen Pariser Glasfensters zum Modell für die Skulpturen diente. Es bleiben also nur die Portalreliefs von Chartres und Paris übrig, von denen die Pariser die gröfsere Wahrscheinlichkeit für sich haben, weil sie sich in Arkadenreihen befanden wie die Magdeburger, während die in Chartres an Pfeilern übereinander angebracht sind.[1])

Über den zwölf Lastern sind in dem französischen Cyklus zwölf Tugenden angebracht, sitzende weibliche Gestalten mit einem Schild, das ihr Emblem zeigt:

1. Humilitas. — Taube;
2. Prudentia. — Schlangenstab oder Nagel (?);
3. Castitas. — Phönix;
4. Caritas. — Widder (sie giebt einem Armen einen Mantel);
5. Spes. — Kreuzesfahne;
6. Fides. — Kelch mit Kreuz darüber;
7. Fortitudo. — Löwe (sie trägt eine Rüstung);
8. Patientia. — Rind;
9. Dulcedo. — Lamm;
10. Concordia. — Dreiteiliger Busch (Ölzweig);
11. Obedientia. — Kamel;
12. Perseverantia. — Krone.

Diesen entsprechen in Magdeburg ebenfalls zwölf Arkaden mit sitzenden Personen, doch war dem deutschen Bildhauer die Symbolik der Schilde vermutlich nicht verständlich; er begnügte sich daher, einfach behaglich sitzende Figuren darzustellen, musste aber, um einen den Lastern entsprechenden Raum gut zu füllen, in jede

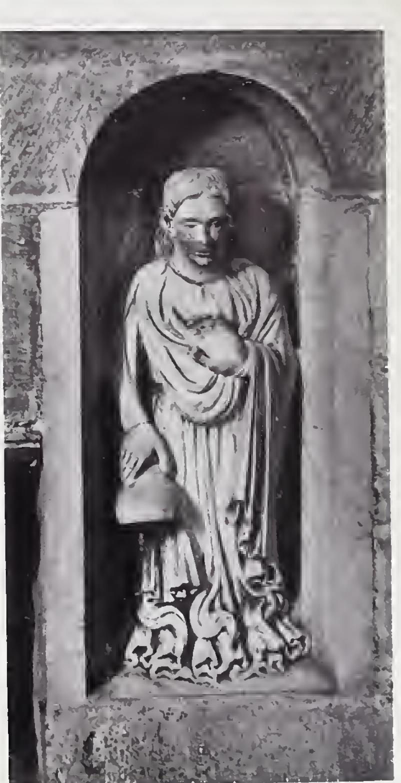
[1]) Die Pariser Reliefs haben durch ihre niedrige Stellung sehr gelitten, und mehrere Figuren sind nicht mehr scharf zu erkennen; zur Ergänzung kann man die gut erhaltenen gleichen Darstellungen in Chartres und Amiens heranziehen. Zur Vergleichung mit Magdeburg ist hier die Superbia von Chartres abgebildet (Fig. 7).









TAFEL 11



Arkade zwei Personen setzen. Sie sind nicht näher charakterisiert, sie legen die Hände auf das Knie oder in das Mantelband, schlagen zuweilen das Bein über oder stützen den Kopf. Neben einem Mädchen sitzt einmal ein Guitarrespieler, einmal ein Jüngling mit einer Blume, sechsmal sind zwei Männer, einmal zwei Frauen neben-

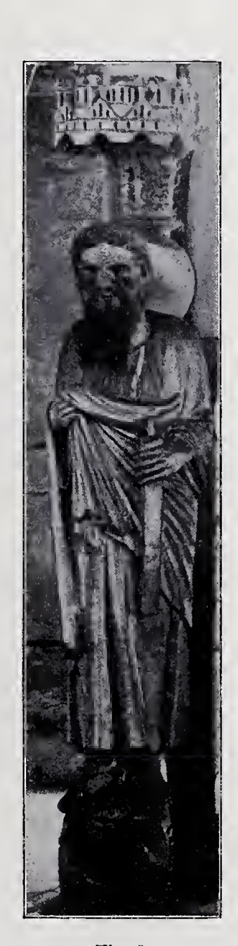


Fig. 8
St. Andreas
Dom zu Magdeburg



Fig. 9
Chartres. Statuen am Südportal des Domes

einandergesetzt, dreimal ist nur eine einzelne Figur dargestellt, und zwar eine gekrönte Frau, ein Jüngling und eine Frau, die ihre Rechte an das Kapitell legt.

Der Magdeburger Bildhauer hat aber aufser Paris auch Chartres gesehen. Bei den zu zweien sitzenden Tugendfiguren mögen ihm die ebenso angeordneten 28 Prophetenfiguren in Erinnerung gewesen sein, die sich unter dem Bogen befinden, der

in Chartres die beiden Pfeiler mit den Tugend- und Lasterfiguren verbindet. Unverkennbar aber ist die Verwandtschaft der grofsen Apostel an den Thürwandungen desselben Portals in Chartres mit den Magdeburger. Es ist keine Figur kopiert, etwa wie die Bamberger Heimsuchung nach der Rheimser,[1]) aber der Stil ist genau übereinstimmend, die Behandlung der Gewänder in strengen, oft scharfkantigen parallelen Falten, die Stellung und die noch befangenen Bewegungsmotive sind dieselben. Man vergleiche zum Beispiel den hl. Andreas (Fig. 8) mit Aposteln der linken Thürleibung in Chartres (Fig. 9). Auch die architektonische Eingliederung entspricht in Magdeburg vollständig der in Chartres. Hier stehen die Statuen auf kauernden Gestalten, und die Fufsplatten sind so dünn, dass sie unmittelbar auf jene die Füfse zu setzen scheinen, wie das in Magdeburg geschieht. Sie sind ebenso mit einem Säulenstamm verbunden, an dem dicht unter dem Kapitell der vom Kopfe losgetrennte Nimbus haftet. Und wie in Chartres, ist auch in Magdeburg beim Andreas der Baldachin aus Architektur von Giebeln und Türmen gebildet und das Kapitell aus der gleichen Kelchform mit den aufgerichteten anliegenden Blattreihen. Die Kapitelle und Baldachine der anderen fünf Magdeburger Statuen weichen ab, aber die des Andreas sind auch die einzigen, die dem Meister des Portals angehören; nur sie sind aus dem gröberen Kalkstein gearbeitet, aus dem auch die Figuren hergestellt sind, während man die übrigen aus dem feineren Sandstein später beim Einbau hinzufügte, und auch nur beim Andreas sind Kapitell und Baldachin aus einem einzigen Block gearbeitet, während sie bei den anderen zusammengesetzt sind.[2]) Weiter ist darauf hinzuweisen, dass sich in den Archivolten der Thür in Chartres Engel befinden wie in Magdeburg, dass am äufsersten Bogen der Vorhalle über den Pfeilern der Tugenden und Laster auch die klugen und thörichten Jungfrauen angebracht sind und dass eine der Magdeburger (Taf. II, die zweite der unteren Reihe) in Kostüm und Stellung einer Frauengestalt an den Pfeilern des ungefähr gleichzeitigen Nordportals in Chartres auffällig ähnelt (Fig. 10).

Sind also eine Reihe von Beziehungen zu Chartres vorhanden, hauptsächlich in stilistischer Hinsicht, so hat doch das Pariser Portal (Fig. 11) in erster Linie das Vorbild des Magdeburger gebildet; denn nur dort sieht man die Sockelarkaden mit den Tugenden und Lastern, und nur dort finden sich die den Magdeburger entsprechenden zehn Nischen mit den klugen und thörichten Jungfrauen auf flachem Hintergrund, die übereinander die Seitenpfosten der Thür bildeten. Diese Figuren sind bei dem heutigen Portal allerdings durch moderne ersetzt, so dass wir sie im

---

[1]) Dehio im Jahrbuch d. K. Preufs. Kunstsammi. Bd. IX, S. 194. — Arthur Weese, Die Bamberger Domskulpturen. Strafsburg 1897.

[2]) Die Knospenkapitelle der anderen verraten den zweiten Gotiker. Bei den vier grofsen mittleren Baldachinen sieht man sofort, dass sie erst für die neue Bestimmung der Figuren hergestellt sind. Der Steinmetz hat bei ihnen in trockener Weise romanische Formen nachgeahmt, ebenso wie er beim Baldachin des Innocentius antikes Akanthusblatt nachbildete. Es war derselbe, der auch die antikisierenden Akanthuskapitelle gearbeitet hat, welche die meisten der gleichzeitig eingebauten, noch aus dem alten ottonischen Dom stammenden Granitsäulen bekrönten. Wahrscheinlich hatten einige dieser Säulen noch ihre alten aus Italien stammenden Kapitelle. Dieselben waren aber wohl nicht mehr in gutem Zustand. Man erneuerte sie jetzt, bildete sie, wo sie fehlten, nach und setzte aus den gleichen Blattformen dann auch die Umrahmung der östlichen Nische im Bischofsgang und das Gesims aufsen am Chor zusammen. Diese Stücke stammen demnach nicht, wie Hasak a. a. O. S. 18 annimmt, noch aus dem alten Dom.

einzelnen nicht mehr vergleichen können; auch die grofsen Apostelfiguren an den Seiten sind während der Revolution zerstört worden und erneuert. Da das Portal ungefähr gleichzeitig mit dem von Chartres ist, so haben sie vielleicht denen von Chartres geglichen und den Magdeburger direkt mehr als Vorbild gedient, als wir das jetzt beurteilen können.

Jedenfalls kann man nach dem Pariser Vorbild eine Rekonstruktion des geplanten Magdeburger Portals versuchen, die im wesentlichen zutreffend sein wird (Fig. 12). Wenigstens ist zum unteren Teil alles Figürliche vorhanden, dagegen fehlen bis auf die fünf Engel die Figuren der Archivolten und noch vollständig das Bogenfeld, welches wegen seiner kleinen Dimensionen wohl kaum wie dasjenige in Paris und Chartres das Jüngste Gericht darstellen konnte, oder jedenfalls nur in sehr verkürzter Form.

Von den grofsen Figuren standen wie immer die Apostelfürsten zunächst der Thüröffnung, wahrscheinlich wie in Paris und Chartres Petrus vom Eintretenden links, Paulus rechts; dann folgten dem Range nach Andreas und Johannes der Täufer und als äufserste Figuren, Wächtern gleich, die gewappneten Gestalten des Mauritius und des Innocentius.

Auch die Reihung der Laster lässt sich zum Teil bestimmen. In zwei Fällen sind zwei Arkadenbogen aus einem Block gearbeitet, in dem einen folgt die Ira der Malignitas wie in Paris, Chartres und Amiens. Davor steht im französischen Cyklus die Ignavia, mit der in Paris und Amiens eine Portalwandung, in Chartres eine Pfeilerreihe beginnt. Da nun auch in Magdeburg die Ignavia als Anfang dadurch gekennzeichnet ist, dass der Bogen auf der ganzen Deckplatte des Kapitells aufliegt, während dort, wo sich eine Arkade anschloss, nur die Hälfte bedeckt ist, und da ferner das rechts überstehende Bogenstück auf die halbe Kapitellplatte der Malignitas passt, so können wir annehmen, dass die Reihenfolge auf der rechten Wandung zunächst dieselbe war wie in Paris. Die Anreihung der in Frankreich auf die Ira folgenden Discordia würde auch in Magdeburg in Bezug auf Verbindung von Säule und Bogen passen. Ebenso die nun folgende Contumacia, die aber in Magdeburg mit der Idolatria durch einen gemeinsamen Block verbunden ist, während diese in Paris sich auf der anderen Seite der Wandung befindet. Dafür folgt in Paris die Inconstantia, die sich in Magdeburg ebenso wie die Ignavia als Anfangsglied kennzeichnet, also den Beginn der linken Wandung gebildet haben muss. Die Stellung der Superbia ist unbestimmt. Es fehlen zur Vollständigkeit an der linken Wandung die Avaritia, Desperatio, Luxuria und Stultitia.



Fig. 10
Chartres. Statue am Nordportal des Domes

Die zwölf Tugenden dagegen sind vollzählig, aber ihre Reihenfolge lässt sich nicht feststellen. Zu bemerken ist nur, dass die beiden Paare mit dem musizierenden Jüngling aus einem gemeinsamen Block gemeifselt sind und ebenso die gekrönte Frau mit der, die ihre Hand zum Kapitell erhebt. Aufserdem ist ein Stück als Anfangsglied und ein anderes als Endglied dadurch gekennzeichnet, dass die Säule links bezw. rechts verdoppelt und von dem Bogenstück ganz überdeckt ist. Da die Tugenddarstellungen im Durchschnitt breiter geraten sind als die Laster, so beschränkte sich der Bildhauer bei dreien auf eine einzelne sitzende Figur, um die

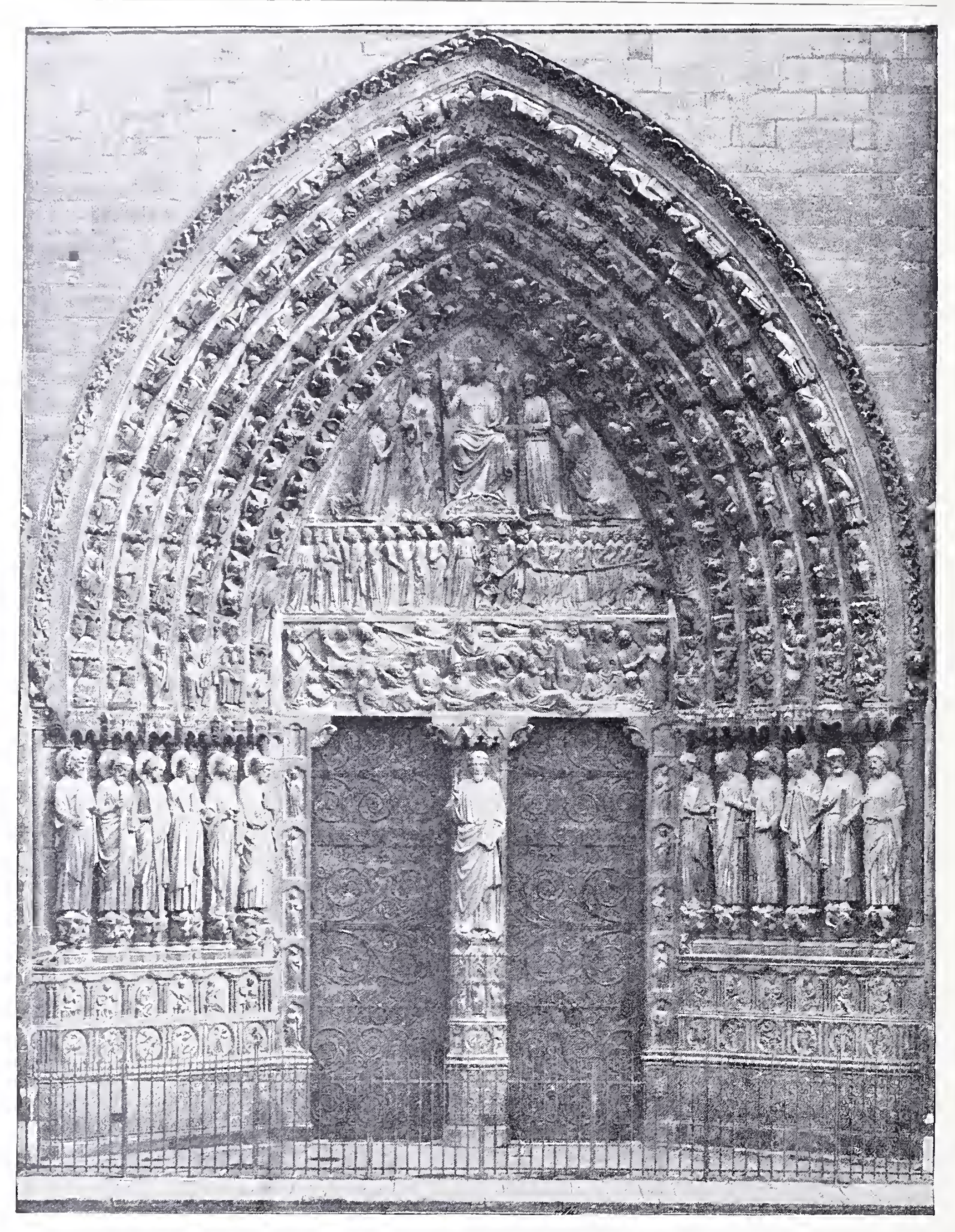


Fig. 11
Paris Notre-Dame
Westliches Hauptportal

Länge der Reihe mit jener der darunter anzubringenden Laster wieder auszugleichen. Die Zusammenfügung nach Maſsgabe der überstehenden Bogen und der freien Kapitelle erlaubt verschiedene Variationen.



Fig. 12
Rekonstruktion des geplanten Nordportals am Magdeburger Dom

Da die ganze Reihe der Tugenden vorhanden ist, so ergiebt sich aus der Halbierung der Länge der Gesamtreihe die Breite der Portalwandungen. Mit dieser

stimmt die Breite, welche drei der grofsen Säulenfiguren nebeneinander einnehmen, überein. Die Höhe der Portalseiten lässt sich annähernd durch die Höhe der grofsen Figuren und ihrer Baldachine und die Höhe der Tugend- und Lasterarkaden mit Zusatz eines Sockels bestimmen, ebenso aber auch durch die Jungfrauen, welche zu fünf übereinander die seitlichen Thürpfosten bilden. Beide Additionen ergeben das gleiche Resultat. Es fehlt uns nur die Breite der Thüröffnung und damit auch die Gröfse der Archivolten. Doch auch diese lässt sich annähernd rekonstruieren durch den Umstand, dass sich unter den erhaltenen Engeln einer befindet, der ein Schriftband mit der Inschrift »Gabriel« in der Hand hält (Fig. 13). In der Engelglorie, welche auf die Archivolten verteilt war, befanden sich also auch die Erzengel, und da diese schwerlich mit den übrigen Engeln vermischt waren, so ist mit ziemlicher Sicherheit anzunehmen, dass die vier Erzengel eine Archivolte füllten, wie das auch an der Freiberger Goldenen Pforte der Fall ist. Da aber vier dieser Engel die geringste mögliche Zahl für eine Archivolte ausmachen, so müssen sie die innerste gebildet haben. Die Gröfse der Engel giebt uns also auch hierfür annähernde Mafse. Die Stellung der übrigen erhaltenen Engel ist durch ihre Neigung zum Teil gegeben.[1])

Nimmt man den Winkel der Portalwandungen an, wie er an Notre-Dame in Paris sich findet, so ergiebt das Gesamtmafs des Portals eine Breite von ungefähr 6 m. Es ist dies die Gröfse der Querschiffportale in Magdeburg, von denen das südliche noch zur Zeit des romanischen Baumeisters vollendet wurde, während das nördliche in seiner jetzigen Gestalt einer bedeutend jüngeren Zeit angehört. Für diesen nördlichen Querschiffflügel war also unser Portal offenbar bestimmt, der Bau war ja auch in seinen unteren Teilen unter dem romanischen Baumeister so weit vorgeschritten, dass die Errichtung dieses Portals unmittelbar bevorstand, während bis zur Anbringung des Hauptportals an der Westfassade der Bau damals noch lange nicht weit genug gediehen war, ganz abgesehen davon, dass dort gröfsere Mafse wünschenswert gewesen wären.

Wenn in der Rekonstruktion die Thüröffnung durch ihre geringe Breite im Verhältnis zur Höhe auffällt, so ist auf die Thüren am südlichen Querschiff des Strafsburger Münsters hinzuweisen, die in ihrem Aufbau mit den Apostelfiguren, wie er sich vor der Zerstörung in der Revolution zeigte,[2]) von deutschen Portalen dem Magdeburger durchaus am nächsten stehen. Auch sie haben diese schmalen Verhältnisse, die durch einen tief herabreichenden Thürsturz einigermafsen korrigiert werden. Das Strafsburger Portal geht offenbar auf die gleichen Quellen zurück wie das Magdeburger.

Das Magdeburger Portal steht nun allerdings in künstlerischer Beziehung unter seinem französischen Vorbild. Die Figuren sind ungeschickter und unrichtiger in den Körperverhältnissen, viel ärmlicher in der Zahl der Bewegungsmotive, durch das Festhalten an den altgewohnten Faltenschnörkeln ungleichmäfsiger in der Gewandbehandlung und endlich in dem Verhältnis der Mafse der einzelnen Figuren zu einander

[1]) In der Rekonstruktion sind die nicht vorhandenen Figuren nur in äufseren Umrissen angegeben oder die entsprechenden Felder frei gelassen. Die Säulenbasen und Gesimse sind in Nachahmung des Pariser Portals gestaltet, teilweise etwas vereinfacht. Auch die Säulen zwischen den sechs grofsen Figuren sind in Anlehnung an das Pariser Portal hinzugefügt, obgleich nicht feststeht, dass sie auch bei dem Magdeburger geplant waren.

[2]) Vergl. den Stich in Schads Münsterbüchlein von 1617, abgebildet bei Georg Mitscher, Zur Baugeschichte des Strafsburger Münsters. 1876. — Vergl. ferner Meyer-Altona, Die Skulpturen des Strafsburger Münsters. Strafsburg 1894. S. 10.

und zu der Architektur nicht so wohl erwogen. Es war ja aber auch der erste Versuch, mit dem schon der Nachfolger nicht mehr zufrieden war.

Die alte Bemalung, deren Reste die grofsen Säulenfiguren noch zeigen, stammt wohl erst aus der Zeit nach ihrer Einfügung in den Chorbau; denn bei den anderen kleineren Portalteilen finden sich keinerlei Farbspuren. Für Farbigkeit bestimmt waren sie aber gewiss alle. Beim hl. Innocentius, dessen Bemalung noch am kräftigsten erhalten ist, ist das Gesicht fleischfarben, mit roten Backen und mit schwarzer Iris und Augenbrauen, der Rock blau mit rotem Gürtel, der Kettenpanzer am Kopf schwärzlich, der Schild mit goldgelben Ornamenten auf blauem Grund, Krone und Kette ebenfalls gelb, wohl ursprünglich vergoldet.



Fig. 13
Engel Gabriel im Dom zu Magdeburg

Es bleibt nun noch übrig, aus den Vorbildern eine Zeitgrenze für das Magdeburger Portal festzustellen. Ganz feste Daten sind weder in Paris noch in Chartres vorhanden, doch wissen wir von Paris, dass der Bau der Fassade 1208 schon in Angriff genommen war,[1]) und man musste natürlich mit den Portalen beginnen.

In Chartres wurde das südliche Seitenportal, welches wir in erster Linie als vorbildlich für den Magdeburger Meister ansahen, 1212, das Nordportal 1215 begonnen.[2]) Die Zeit 1210—1212, in welche Hasak den zweiten Magdeburger Baumeister setzt, mit dem wir unseren Bildhauer identifiziert haben, wäre also vielleicht noch möglich, wenn er seine Studien auf Paris beschränkt hat, denn dort konnte er zwischen 1208 und 1210 den Bau des Mittelportals schon mit angesehen haben. Hat er dagegen auch die Portale von Chartres studiert, wie wir das für wahrscheinlich halten, so kann er erst gegen Ende des zweiten Jahrzehntes nach Magdeburg zurückgekehrt sein. Es würde dieser Zeitpunkt auch dem romanischen Baumeister in Magdeburg mehr Spielraum lassen.

Vermutlich hatte der Erzbischof Albrecht, dem Paris gut bekannt war, bei dem Bau seines Domes einen Steinmetzen nach der französischen Hauptstadt gesandt, um sich dort den Schmuck der neuen grofsen Kathedrale anzusehen. Der Ruhm des nahen Domes von Chartres zog den Bildhauer auch nach dieser Stadt, und nachdem er an beiden Orten gearbeitet und gelernt hatte, kehrte er in die Heimat zurück.

[1]) V. Mortet, Étude historique et archéologique sur la Cathédrale etc. de Paris du VIe au XIIe siècle. 1888. p. 46 Anm.: Acte von 1208: »in recompensationem quarundam domorum et edificiorum Domus pauperum ante portas ecclesiae nostrae site pro necessitatibus et utilitatibus fabrice ecclesie dirutorum«.

[2]) Abbé Bulteau, Monographie de la Cathédrale de Chartres. IIme éd. 1887. Bd. II, p. 160 und 284.

Hier war der romanische Baumeister noch thätig, und es ist vielleicht gar nicht notwendig, anzunehmen, dass er diesen vollständig ablöste, sondern er kam vielleicht als Bildhauer nur zur Mitarbeit. Es mag unter den Augen des alten Baumeisters geschehen sein, dass der gereiste Steinmetz es durchsetzte, die Chorkapellen eckig zu umkleiden, wie er es in Frankreich gesehen hatte. Es wäre dann nicht wunderlich, dass man in diesem ersten Gotiker einen ungeschickten Architekten findet, denn er war eben in erster Linie Bildhauer, und wir hätten in diesem Falle eins der kürzlich hervorgehobenen Beispiele, bei denen der Bildhauer auch fremde Bauformen übermittelte.[1]) An einigen Kapitellen, die noch unter die Bauteile des romanischen Meisters fallen, scheinen auch schon Einflüsse der Formen des aus Frankreich zurückgekehrten Bildhauers bemerkbar. Das spräche für eine gemeinsame Thätigkeit. Dieser Umstand ist bei der Zeitbestimmung nicht aufser acht zu lassen, denn er kann das Einsetzen des Portalmeisters wieder hinaufrücken, da ja dann während seiner Thätigkeit der romanische Baumeister noch weiter gearbeitet hätte und ein Teil seines Baues in die gemeinsame Arbeitszeit fallen würde. Ob dann die Wirksamkeit beider zu gleicher Zeit abbricht, ob die des Bildhauers diejenige des Architekten überdauert und dann erst infolge seines Todes oder seines mangelnden Bauverständnisses ein geübterer Gotiker berufen wird, oder ob zunächst eine Baupause eintritt, alles dies ist noch nicht mit Sicherheit zu bestimmen.

Das Portal aber, sei es schon 1210 oder erst gegen 1220 entstanden, ist unter den uns überlieferten Denkmälern das früheste Beispiel deutscher gotischer Plastik; sein Vorbild war das Pariser Hauptportal, und obgleich es nie vollendet wurde, ist es dasjenige Werk, mit dem in Sachsen ein neuer Stil Eingang findet, dem wir die besten Schöpfungen deutscher mittelalterlicher Kunst verdanken. Es öffnet uns den Weg zu den Freiberger und Wechselburger Skulpturen.

[1]) Karl Franck-Oberaspach, Zum Eindringen der französischen Gotik in die deutsche Skulptur im Repertorium für Kunstwissenschaft. 1899. S. 109.

Gedruckt in der Reichsdruckerei.

